Antonin Artaud

EL CINE

Guiones y selección de ensayos sobre cine de Antonin Artaud, publicados en: Antonin Artaud / El cine. _ Trad. de Antonio Eceiza. _ Madrid, Alianza, 1982[2].

Textos originales de la década de los años 20, publicados en los tomos III (1961) y IV (1964) de las obras completas de Antonin Artaud, editorial Gallimard.

Respuesta a una encuesta....3
El cine y la abstracción....4
Sobre "La concha y el reverendo"....5
Brujería y cine....6
Distinción entre vanguardia de forma y vanguardia de fondo....8
Proyecto de constitución de una firma....9
La vejez precoz del cine....12
Los hermanos Marx....15
Antonin Artaud....17
Los dieciocho segundos....19
Dos naciones en los confines de Mongolia....22
La concha y el reverendo....26
Los 32....31
La rebelión del carnicero....40
Vuelos....44
El señor de Ballantrae....48

Respuesta a una encuesta[1]

1. -*¿Qué tipo de films le gustan?*

Me gustan todo tipo de films.

Pero todos los tipos de films están todavía por crear.

Creo que el cine no puede admitir más que un género concreto de films: únicamente aquel en que sean utilizados todos los medios de acción sensual del cine.

El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor. No es posible ocuparse indefinidamente en destruir su poder de galvanización por el empleo de temas que neutralizan sus efectos y que pertenecen al teatro.

2. - *¿Qué tipo de películas le gustaría crear?*

Reivindico pues los films fantasmagóricos, poéticos, en el sentido denso, filosófico, de la palabra, films psíquicos.

Lo que no excluye ni la psicología, ni el amor, ni el esclarecimiento de ninguno de los sentimientos del hombre.

Pero que sean films en los que se trituren, se mezclen, las cosas del corazón y del espíritu hasta conferirles la virtud cinematográfica que hay que buscar.

El cine reclama los temas excesivos y la psicología minuciosa. Exige la rapidez, pero sobre todo la repetición, la insistencia, la vuelta sobre lo mismo. El alma humana desde todos sus aspectos. En el cine todos somos [ilegible] y crueles. La superioridad de este arte y la potencia de sus leyes residen en el hecho de que su ritmo, su velocidad, su alejamiento de la vida, su aspecto ilusorio, exigen la rigurosa criba y la esencialización de todos sus elementos. Esta es la razón por la cual el cine necesita de los temas extraordinarios, los estados culminantes del alma, una atmósfera de visión. El cine es un excitante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro. Cuando el sabor del arte se haya amalgamado en proporción suficiente con el ingrediente psíquico que detenta, dejará atrás largamente al teatro, que se verá relegado al armario de los recuerdos. Porque el teatro es ya una traición. En él vamos más a ver a los actores que a las obras, en todo caso, son aquellos los que primero actúan sobre nosotros. En el cine, el actor no es más que un signo viviente. En él están toda la escena, el pensamiento del autor y la secuencia de los acontecimientos. Y esto es lo que nos impide pensar en ellos. Charlot interpreta a Charlot. Pickford interpreta a Pickford, Fairbanks interpreta a Fairbanks. Ellos son el film. No podríamos imaginárnoslo sin ellos. Están en primer plano, desde donde no interfieren a nadie. Es porque no existen. Y así nada se interpone entre la obra y nosotros. El cine tiene, sobre todo, la virtud de un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina. Por todo esto, el objeto del film no puede ser inferior a su poder de acción, y debe participar de lo maravilloso.

[1] Documento comunicado por Mme. Toulouse.

El cine y la abstracción[1]

El cine puro es un error, como lo es en cualquier arte todo esfuerzo por alcanzar su principio íntimo en detrimento de sus medios de representación objetiva. Es un principio muy particularmente terrenal que las cosas no pueden actuar sobre el espíritu más que a través de un cierto estado material, un mínimo de formas sustanciales suficientemente realizadas. Existe quizás una pintura abstracta que prescinde de los objetos, pero el placer que se obtiene de ella conserva una cierta apariencia hipotética, con la cual, verdaderamente, el espíritu puede contentarse. El primer grado del pensamiento cinematográfico me parece que reside en la utilización de los objetos y de las formas existentes, a las cuales se puede dotar de toda expresión, porque las disposiciones de la naturaleza son profundas y verdaderamente infinitas.

La concha y el reverendo juega con la naturaleza creada y se afana por hacerle dar un poco del misterio de sus combinaciones más secretas. Por tanto, no debe buscarse en ella una lógica o una sucesión que no existen en las cosas, sino, antes bien, interpretar las imágenes que se desarrollan en el sentido de su significación esencial, íntima, una significación interior, que va de fuera a dentro. La concha y el reverendo no cuenta una historia, sino que desarrolla una sucesión de estados del espíritu que se deducen los unos de los otros, como el pensamiento se deduce del pensamiento, sin que este pensamiento reproduzca la sucesión razonable de los hechos. Del contraste de los objetos y de los gestos se deducen verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales, bloqueado, el pensamiento busca una sutil salida. Allí todo existe en función de las formas, de los volúmenes, de la luz, del aire – pero sobre todo en función del sentido de un sentimiento despegado y desnudo que se desliza sobre los caminos empedrados de imágenes, hasta alcanzar una especie de cielo donde se expande por completo.

Los personajes no son más que cerebros o corazones. La mujer despliega su deseo animal, tiene la forma de su deseo, el parpadeo fantasmagórico del instinto que la empuja a ser una y distinta, sin cesar diferente, en sus constantes metamorfosis.

Mlle. Athanasiou ha sabido identificarse muy bien con un papel absolutamente instintivo, en el que una sexualidad muy curiosa adquiere un aire de fatalidad que llega a superar al personaje, en tanto que ser humano, hasta alcanzar lo universal. Sólo puedo igualmente dirigir elogios a los señores Alex Alin y Bataille. Y, para terminar, quiero expresar mi especial agradecimiento a Mme. Germaine Dulac, que se ha dignado admitir todo el interés de un guión que busca introducirse en la propia esencia del cine y no se ocupa de ninguna alusión al arte ni a la vida.

[1] Le Cinema et l'Abstraction. Le Monde Illustré, nº 3.645, octubre 1927. Artículo publicado con el siguiente prefacio: "Algunos piensan que el cine hallará su verdadera vía en la expresión de las imágenes subjetivas. Esa es la audaz tentativa que proponía el poeta Antonin Artaud con un guión realizado a partir de un solo sueño: *La concha y el reverendo*, que pronto será presentado en público. Mme. Germaine Dulac ha tenido el extraño mérito de aceptar su realización y ha necesitado todo su talento para emprender la tarea de conferir a tales imágenes la luz, el movimiento, la atmósfera que les son propios. El autor del guión expone a continuación su concepción de una investigación semejante".

Sobre "La concha y el reverendo"[1]

La concha y el reverendo, antes de ser un film, es un esfuerzo, o una idea.

He creído al escribir el guión de *La concha y el reverendo* que el cine poseía un elemento propio, verdaderamente mágico, verdaderamente cinematográfico, y que nadie hasta entonces había pensado en decantar. Este elemento distinto de toda especie de representación ligada a las imágenes, participa de la vibración misma y del sentir inconsciente, profundo, del pensamiento. Se desprende subterráneamente de las imágenes y va surgiendo, no de su sentido lógico y articulado, sino de su unión, de su vibración y de su choque. He pensado que se podía escribir un guión que no tuviera en cuenta el conocimiento y la ligazón lógica de los hechos, sino que, yendo mucho más allá, buscase en el oscuro origen y en el divagar del sentimiento y del pensamiento las razones profundas, los impulsos activos y velados de nuestros actos tenidos por lúcidos, *manteniendo* sus evoluciones en el terreno del surgir, de las apariciones. Es decir, hasta qué punto este guión puede asemejarse y emparentarse a la *mecánica de un sueño* sin ser él mismo un sueño, por ejemplo. Es decir, hasta qué punto reconstruye el mecanismo puro del pensamiento. Así, el espíritu abandonado a sí mismo y a las imágenes, infinitamente sensibilizado, esforzándose en no perder nada de las inspiraciones del pensamiento sutil, se encuentra preparado para reencontrar sus funciones primarias, vueltas sus antenas hacia lo invisible, hasta recomenzar la resurrección de la muerte.

Éste es, por lo menos, el pensamiento ambicioso que ha inspirado este guión que, en cualquier caso, sobrepasa los límites de una simple narración y los problemas de música, de ritmo o de estética habituales en el cine, para plantear el problema de la *expresión*, en todos sus terrenos, en toda su extensión.

[1] *La Coquile et le Clergyman*. Cahiers de Belgique, número 8, octubre 1928.

Brujería y cine[1]

Por todas partes se oye decir que el cine está aún en su infancia y que no asistimos más que a sus primeros balbuceos.

Debo decir que yo no comprendo este punto de vista. El cine llega en un estadio ya muy avanzado de la evolución del pensamiento humano y se beneficia de esa evolución. Sin duda, se trata de un medio de expresión que, materialmente, no alcanza aún su punto culminante. Se pueden imaginar cierto número de progresos que den a la cámara, por ejemplo, una estabilidad y una movilidad que hoy no tiene. Probablemente, en un futuro próximo, se llegará al cine en relieve, y aun en colores. Pero todos estos no pasan de ser medios accesorios que no pueden añadir gran cosa a lo que es el sustrato específico del cine, que hace de él un lenguaje, al mismo nivel que la música, la pintura o la poesía.

He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes. Hay en el cine toda una parte de improviso, y de misterioso, que no se encuentra en las otras artes. Es cierto que toda imagen, la más seca, la más banal, llega traspuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. Y esto, dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen. A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiene progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada. Hay, también, las deformaciones de la cámara, el uso imprevisto que hace de las cosas que se le presentan para que las registre. En el momento en que la imagen se va, un detalle en que no se había pensado se ilumina con un vigor singular y acude al encuentro de la expresión buscada. Hay también esta especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro. El espíritu se ve sacudido independientemente de toda representación. Esta especie de potencia virtual de las imágenes busca en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento.

El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone inmediatamente en relación. Pero esta vida oculta es preciso saberla adivinar. Hay maneras mucho mejores que un juego de sobreimpresiones para adivinar los secretos que se agitan en el fondo de una conciencia. El cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, desvela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarle del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones, ni representaciones. El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones. El pensamiento claro no nos basta, nos da un mundo usado hasta el agotamiento. Lo que es claro es lo que nos es inmediatamente accesible, pero lo inmediatamente accesible es la simple apariencia de la vida. Comenzamos a darnos cuenta de que esta vida demasiado conocida y que ha perdido

[1] *Sorcellerie et Cinéma*. Publicado en el catálogo del *Festival del film maldito,* 1949.

todos sus símbolos no es toda la vida. Y la época que vivimos es bella para los brujos y para los santos, más bella que nunca. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe. Nada le diferencia del teatro. Pero el cine, lenguaje directo y rápido, no tiene especialmente necesidad de una cierta lógica lenta y pesada para vivir y prosperar. El cine se acercará cada vez más a lo fantástico, ese "fantástico" que cada vez se advierte más claramente que es en realidad todo lo real, o no vivirá. O, mejor, le ocurrirá al cine como a la pintura, como a la poesía. Lo que es cierto es que a la mayor parte de las formas de representación se les ha pasado su momento. Hace ya tiempo que la buena pintura no sirve apenas más que para reproducir lo abstracto. Esto no es solamente una cuestión de elección. No habrá un sector del cine que represente la vida y otro que represente el funcionamiento del pensamiento, porque cada vez la vida, lo que nosotros llamamos vida, será más inseparable del espíritu. Un cierto terreno profundo tiende a aflorar a la superficie. El cine, mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir las representaciones de ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria son sus enemigos.

La concha y el reverendo participa de esa búsqueda un orden sutil, de una vida oculta que yo he querido hacer plausible, plausible y tan real como la otra.

Para comprender este film, bastará con mirar profundamente en él. Abandonarse a esa especie de examen plástico, objetivo, atento al puro *yo* interno, lo que hasta el momento era dominio exclusivo de los "iluminados".

Distinción entre vanguardia de forma y vanguardia de fondo[1]

El público que se interesa por el verdadero cine, que espera la obra capaz de romper con las rutinas del cine comercial y de lanzar a la cinematografía por una vía nueva, sigue ignorando la existencia del único film realizado hasta ahora con una concepción verdaderamente profunda: *La concha y el reverendo.*

No se sabe qué intereses de capilla, o de personas, han impedido hasta el momento que este film sea visto por el público. Los directores de dos o tres salas que existen en París con el nombre de Estudio y que parecían haber sido creadas nada más que para lanzar obras nuevas y fuertes, verdaderamente originales, cediendo a oscuras o quizás demasiado precisas amenazas, han renunciado, tras tímidas tentativas y tratos más o menos sucios, a presentarlo[2].

Pero, por primera vez, la coalición de todos los intereses, de todas las fuerzas del mal habrá debido ceder y el público podrá ver a partir de… hasta… en la sala Adhyar una obra verdaderamente significativa, cuyas innovaciones no consisten en múltiples hallazgos técnicos, en externos y superficiales juegos de formas, sino en una profunda renovación de la materia de las imágenes, en una verdadera liberación, en ningún caso azarosa, sino ligada y precisa, de todas las fuerzas ocultas del pensamiento.

---

[1] *Distinction entre avand-garde de Fond et de Forme*. Facilitado por Mme. Collete Allendy, este texto fue escrito con toda probabilidad para servir de presentación a una proyección de "La concha y el reverendo".

[2] Una variante escrita sobre el título: "... se retiran bajo falaces pretextos que muestran su temor y esconden no se sabe qué cábala con la que el cine nada tiene que ver que no son más que odiosos intereses de capilla o de personas".

Proyecto de constitución de una firma...[1]

Proyecto de constitución de una firma destinada a producir films de corto metraje, con una amortización rápida y segura. – Uno de los principales obstáculos para la realización de un film, bueno o malo, en su costo. Además, la necesidad de amortizar, lo más rápidamente posible y con seguridad, un film que haya costado a menudo varios millones, obliga a los productores a no hacer más que films que puedan tener una inmensa difusión, ser vistos en todas partes y gustar a todos los públicos. Esto elimina los medios de producirse a toda iniciativa, a poco que sea original, y explica que tengamos tan rara vez ocasión de ver un film que sea una obra curiosa o duradera y que nos gustaría volver a ver. Uno de los principales errores de los productores y, especialmente, de los productores franceses, es creer que un film necesita haber costado caro para ser vendido caro.

Sin encarar la posibilidad de crear grandes films baratos para los cuales en este momento nos faltan en Francia directores, guionistas, sobre todo servicios de organización apropiados, se puede concebir una nueva fórmula de films de cortometraje –de 500 a 1.000 metros-, de un coste de 50.000 a 150.000 francos, capaces de ser exhibidos como primera parte de un programa y que, dado su coste, serán rápidamente amortizados.

Una de las originalidades de esta fórmula u de una firma basada en una fórmula semejante, es que permitiría la realización de films de un género especial, llamados films de vanguardia, y considerados hasta ahora como absolutamente invendibles e inamortizables y que no encuentran la pequeña inversión que les es necesaria para ser realizados.

La experiencia ha probado que estos films, cuando son buenos y acertados en su género, pueden alcanzar éxitos económicos y que, en todo caso, pueden permitir una rápida amortización. Tienen, en cualquier caso, un público que se amplia de día en día. El público que ha hecho un gran éxito económico de *El perro andaluz* puede con mayor razón volver a encontrarse para un film semejante.

Varias salas especializadas existen en París. Las hay en otras ciudades de Francia. Existen igualmente en el extranjero. Está creándose un consorcio de salas de vanguardia. Cuando esté constituido, todo film, incluso de vanguardia, incluso revolucionario, tendrá asegurado un público y reembolsará sus gastos.

La única cuestión que se plantea es precisamente la de calcular esos gastos de acuerdo con las posibilidades de amortización.

En el actual estado de cosas, estimo que un film de vanguardia que no sobrepase los 100.000 francos no sería un mal negocio; y ya he dado los primeros pasos en un negocio de este tipo.

Naturalmente, dicha firma no limitaría su actividad a los films de vanguardia solamente; la fórmula sería, sobre todo, realizar films de corto metraje, de cualquier tendencia.

Estos films, que no tendrían más que dos o tres decorados, serían interpretados por un número muy pequeño de actores. La mayor parte de las escenas se rodarían en exteriores. El reducido número de elementos utilizados en estos films permitiría, además de sus costos que serían mínimos, realizarlos en un muy poco tiempo.

[1] Documento facilitado por Mme. Collete Allendy.

Quince días o tres semanas de trabajo para la mayor parte de ellos, de donde surge una nueva disminución del coste.

Esta fórmula convendría sobre todo a los films cómicos y daría lugar a tentativas muy curiosas en ese sentido. El cine francés, en el que falta toda clase de films, escasea sobre todo en films cómicos. Hay, en lo cómico, una vena que no ha sido, por así decirlo, utilizada jamás aquí, y que podría proporcionar a los guionistas franceses múltiples ocasiones de manifestarse. Es seguro que el público gustaría mucho de ese género de films y que le agradaría encontrar en la producción francesa los equivalentes de las comedias americanas del tipo Mac Senett (sic). Existe una calidad de humor específicamente francesa que se encuentra en la literatura y en el teatro y de la que el cine carece por completo.

Una iniciativa, que se produjera actualmente en ese sentido, podría lograr un gran éxito comercial.

Dirección. Actores. Creo poder afirmar que no faltarían ni guionistas, ni directores. Se trataría simplemente de no eliminarlos sistemáticamente como hacen todas las productoras francesas. Uno de los objetivos de esta firma sería permitir a los jóvenes guionistas, a los jóvenes directores, que encuentran por fin una ocasión de manifestarse.

Y su originalidad podría estar en el hecho de no dirigirse más que, precisamente, a hombres jóvenes y que no tienen necesidad más que de probarse. Existen y nosotros conocemos personalmente a varios.

Y se tendrían, por múltiples razones, enormes ventajas por dirigirse a ellos.

1º. En primer lugar, por sus exigencias financieras que serían absolutamente moderadas y que aligerarían en proporción el coste de cada film.

2º. En el hecho de que, incluso entre los directores y guionistas conocidos y muy cotizados, pocos son dignos de su reputación y de su precio. Participan en todo caso de esa vieja escuela del film caro, del film muy acabado y de gran espectáculo, que resulta casi siempre un inmenso desastre económico. Son todos cineastas a la vieja moda que poniendo en el último plano de sus preocupaciones la calidad de sus obras, especulan sobre todo en cuestiones como un título conocido, la reputación de sus interpretes, la suntuosidad de los decorados, el número de extras. La idea de los films americanos, construidos a golpe de dólares, es su única obsesión.

Y con medios considerablemente menores, sólo consiguen darnos una parodia de esos films y sus obras, donde está ausente todo genio personal, son siempre obras de segunda mano y la mayor parte de las veces, fallidas. Sin embargo, estos directores, estos guionistas, que son los únicos que consiguen la audiencia de los productores, ocupan todos los puestos e impiden, desde hace quince años, a los talentos nuevos el derecho a manifestarse. Son ellos los que quitan a los films específicamente franceses –que respondiendo al genio francés no serían de gran espectáculo y exigirían pocos personajes, sentimientos emotivos y humanos, pocos decorados, una psicología penetrante, en fin, medios reducidos- todos los medios reales de existir.

Sin picar, por el momento, tan alto, pienso que una firma establecida sobre las bases que vengo describiendo, desbrozaría suficientemente el terreno y podría permitir luego el advenimiento del verdadero cine francés.

La rebelión del carnicero. He reunido ya un gran número de medios materiales susceptibles de permitir un primer ensayo.

Se trata de un guión mío, titulado *La rebelión del carnicero*, del que una sala especializada ha retenido la exclusiva y que garantiza los gastos de realización hasta los 30.000 francos.

Los presupuestos hechos indican que este film exigiría 100.000 francos para ser realizado. Me he asegurado para su filmación el concurso de la Sociedad de los Estudios Billancourt (Sequaa Films) que ha realizado ya, entre otros films, *Los nuevos señores*, de Jacques Feyder, *Noches de príncipe*, de Marcel L´Herbier, etc. Esta sociedad se encarga de los gastos de realización hasta 60.000 francos, de los cuales 30.000 vienen garantizados por la sala especializada de la que hable más arriba sobre la base de su explotación en esta misma sala y de la venta a Holanda, a partir de un acuerdo con una casa holandesa: Films Liga.

Quedan pues para la amortización del film:

La venta a Francia, excluyendo París.

La venta al extranjero.

Los estudios de Billancourt proporcionan inmediatamente el equivalente de los 60.000 francos en estudios y en metálico.

Faltan, pues, para realizar el film, alrededor de 40.000 francos que hay que encontrar. Estos 40.000 francos deberán, bien entendido, compartir la amortización final con los 60.000 francos de los Estudios Billancourt, de los cuales por otra parte 30.000 están ya garantizados por una sala especializada. Debo añadir que, si bien es de una forma y de una mentalidad bastante áspera, este guión puede ser realizado de tal manera (sobre todo en el sentido de la clarificación de las imágenes) que resulte imaginable la idea de que el público habitual de este género de films deba ampliarse notablemente. La firma que lo produzca será la encargada de hacer lo necesario para la publicidad, su explotación y venta en Francia y en todos los países, comprendidos Japón y América. Existen actualmente, y cada vez más, en Japón, posibilidades de venta nada desdeñables y se sabe, entre otras cosas, que la mentalidad japonesa incluso en las masas está mucho más cerca del inconsciente que la nuestra.

Se trata de saberlo aprovechar.

Este film, mudo en su concepción, utilizará de vez en cuando la palabra o el sonido, con vistas a la obtención de determinados efectos.

Estos efectos, de un orden nuevo, podrían ser utilizados también en otros films y, si esta empresa cobra vida, su originalidad sería un atractivo y un prestigio más.

La vejez precoz del cine[1]

Se ha querido establecer una distinción de fondo, una especie de compartimentación esencial entre dos o tres clases de cine.

Existe, por un lado, el cine dramático, donde el azar, es decir, el imprevisto, es decir, la poesía, quedan en principio suprimidos. Ni un detalle que no provenga de una elección absolutamente consciente de la mente, que no venga establecida como consecuencia de un resultado localizado y seguro. La poesía, si es que existe poesía, es de orden intelectual; no se apoya más que en la resonancia inmediata y particular de los objetos sensibles en el mismo momento en que entran en contacto con el cine.

Existe, por otra parte –y esté es el último refugio de los partidarios del cine a cualquier precio- el cine documental. Aquí, una parte preponderante se deja a la cámara y al desarrollo espontáneo y directo de los aspectos de la realidad. La poesía de las cosas tomadas bajo su aspecto más inocente, y del lado por donde ellas se adhieren al exterior, juega a tope.

Quiero, por una vez, hablar del cine en sí mismo, estudiarlo en su funcionamiento orgánico y ver cómo se comporta en el momento en que entra en contacto con lo real.

El objetivo que penetra hasta el centro de los objetos crea su propio mundo y, así es posible que el cine ocupe el puesto del ojo humano, que piense en él, que le cribe el mundo y que, gracias a este trabajo concertado y mecánico de eliminación no deje subsistir más que lo mejor. Lo mejor, es decir lo que vale la pena ser retenido, esos jirones de la realidad que soplan en la superficie de la memoria y de los que se diría que automáticamente el objetivo filtra los residuos. El objetivo clasifica y difiere la vida, propone a la sensibilidad, al alma, un alimento ya preparado, y nos deja delante de un mundo ya acabado y seco. No es seguro además que no deje verdaderamente pasar más que lo más significativo y lo mejor de todo lo que vale la pena ser filmado. Porque hay que hacer notar que su visión del mundo es fragmentaria, que por válida que sea la melodía que se consigue crear entre los objetos, esta melodía tiene, valga la expresión, dos vertientes.

Por una parte obedece a lo arbitrario, a las leyes internas de una máquina de ojo fijo, por otra, es el resultado de una voluntad humana particular, voluntad precisa, que tiene también su propia arbitrariedad.

Lo que se puede decir en estas condiciones es que, en la medida en que el cine queda solo frente a los objetos, les impone un orden, un orden que el ojo reconoce como válido y que responde a ciertos hábitos exteriores de la memoria y de la mente. Y la cuestión que aquí se plantea es la de saber si este orden continuaría siendo válido en el caso de que el cine quisiera llevar la experiencia hasta el extremo y proponernos, no solamente ciertos ritmos de la vida corriente, tal como los reconocen la vista y el oído, sino los encuentros oscuros y lentificados de lo que se disimula bajo las cosas, o las imágenes aplastadas, pisoteadas, distendidas o espesas de lo que se agita en las profundidades de la mente.

El cine, que no necesita de un lenguaje, de ninguna convención para ponernos en contacto con los objetos, no reemplaza, sin embargo, a la vida, se trata de pedazos de objetos, de

[1] *La vieillesse précoce du Cinéma*. Les Cahiers Jaunes, nº 4, 1933.

jirones de realidad, de puzzles inacabados de cosas que el cine une entre sí para siempre. Y esto, piénsese lo que se piense, es muy importante, porque es preciso darse cuenta de que el cine nos presenta un mundo incompleto y de una vez por todas, y es agradable el hecho que de este mundo quede así fijado en su forma inacabada, porque si por un milagro los objetos así fotografiados, así estratificados en la pantalla, pudieran moverse, resulta difícil imaginar la imagen de la nada, el vacío en las apariencias que podrían llegar a crear.

Quiero decir que la figura de un film es definitiva e inapelable y, si permite una criba y una elección anteriores a la presentación de las imágenes, prohíbe que la acción de las imágenes cambie o se sobrepase. Es incontestable, y nadie podrá jamás pretender que un gesto humano sea jamás perfecto, que no existe para él una posibilidad de mejora en su acción, en sus ondas, en su comunicación. El mundo cinematográfico es un mundo muerto, ilusorio y parcelado. Aparte que no rodea las cosas, que no entra en el centro de la vida, que no retiene de las formas más que su epidermis y lo que puede ser aprehendido desde un ángulo visual extremadamente restringido, prohíbe toda insistencia y toda repetición, lo que constituye una de las condiciones principales de la acción mágica, del desgarramiento de la sensibilidad.

No se puede rehacer la vida. Las ondas vivientes, inscritas en un número de vibraciones fijado para siempre, son ondas desde entonces muertas. El mundo del cine es un mundo hermético, sin relación con la existencia. Su poesía se halla, no más allá, sino más acá de las imágenes. Cuando sacude la mente, su fuerza disociadora queda rota. Ha habido poesía, ciertamente, en torno al objetivo, pero antes del paso filtrado a través de él, antes de la inscripción sobre la película.

Aparte de que, desde el sonoro, las elucubraciones de la palabra detienen la poesía inconsciente y espontánea de las imágenes, la ilustración y el completamiento del sentido de una imagen por medio de la palabra, muestran los límites del cine. La pretendida magia mecánica del ronroneo visual constante no se ha mantenido ante el frenazo de la palabra, que nos ha hecho aparecer esta magia mercancía como el resultado de una sorpresa puramente fisiológica de los sentidos. Nos cansamos pronto de las bellezas azarosas del cine. Tener los nervios más o menos afortunadamente friccionados por cabalgatas abruptas e inesperadas de imágenes, cuyo desarrollo y aparición mecánicos escapaban a las leyes y a la estructura misma del pensamiento, podía satisfacer a algunos estetas de lo oscuro y de lo inexpresado, que buscaban estas emociones por sistema, pero sin estar nunca seguros de que realmente aparecerían. Este azar y este inexpresado formaban parte del encantamiento delicado y sombrío que el cine ejercía sobre las mentes. Todo esto, unido a otras cualidades más precisas en cuya búsqueda estábamos todos empeñados. Sabíamos que las virtudes más características y más señaladas del cine eran siempre, o casi siempre, efecto del azar, es decir, una especie de misterio del que no llegábamos a explicarnos la fatalidad.

En esta fatalidad, había algo como una emoción orgánica en que se mezclaba el crepitar objetivo y seguro de la máquina, oponiéndose a la vez a la aparición extraña de imágenes tan precisas como imprevistas. No hablo de los desarreglos rítmicos impuestos a la aparición de los objetos reales, pero, dado que la vida pasa con su propio ritmo, creo yo que el humor del cine nace, en parte, de esa seguridad con respecto al rimo de fondo sobre el cual se dibujan (en los films cómicos) todas las fantasías de un movimiento más o menos irregular y vehemente. Por lo demás, aparte de esta especie de racionalización de la vida, cuyas ondas y florituras, cualesquiera que sean, se ven privadas de su plenitud, de su densidad, de su extensión, de su frecuencia interior, por la arbitrariedad de la máquina, el cine continúa siendo una toma de posesión fragmentaria y, como ya he dicho, estratificada y congelada de la realidad. Todas las fantasías relativas al empleo de la cámara lenta o acelerada no se aplican

más que a un mundo de vibraciones cerrado y que no tiene la facultad de enriquecerse o alimentarse por sí mismo, el mundo imbécil de las imágenes, tomado como con cola por miríadas de retinas no completará jamás la imagen que pudo haberse hecho de él.

Por tanto, la poesía que puede desprenderse de todo esto no es más que una poesía eventual, la poesía de lo que podría ser, y en consecuencia no es del cine de quien debamos esperar que nos restituya los mitos del hombre y de la vida de hoy.

Los hermanos Marx[1]

El primer film de los hermanos Marx que hemos visto aquí, *Animal Crackers*, me ha parecido y ha sido visto por todo el mundo como una cosa extraordinaria, como la liberación por medio de la pantalla, de una magia particular que las relaciones habituales de palabras e imágenes no revelan normalmente; u si existe un estado característico, un diferente grado poético del espíritu que se puede llamar surrealismo, *Animal Crackers* participa de él enteramente.

Decir en qué consiste esa especie de magia no es fácil, es, en todo caso, algo que tal vez no sea expresamente cinematográfico, pero que pertenece aún menos al teatro, y de lo que solamente algunos poemas surrealistas logrados, si existen, podrían dar una idea. La calidad poética de un film como *Animal Crackers* podría responder a la definición de humor, si esta palabra no hubiera perdido hace ya tiempo su sentido de liberación total, de desgarro de toda realidad en el espíritu.

Para comprender la originalidad potente, total, definitiva, absoluta (no exagero, trato simplemente de definir y que se le va a hacer si el entusiasmo me arrastra) de un film como *Animal Crackers* y, por momentos (en todo caso, toda la parte final del film) como *Monkey Business*, sería preciso añadir al humor la noción de algo inquietante y trágico, de una fatalidad (ni feliz ni desgraciada, sino de penosa formulación) que se deslizaría por detrás de él como la revelación de una enfermedad atroz sobe el perfil de una absoluta belleza.

Encontramos en *Monkey Business* a los hermanos Marx, cada uno con el tipo que le es propio, seguros de sí mismos y dispuestos –se nota- a enfrentarse con las circunstancias, pero allí, donde en *Animal Crackers* y desde el principio, cada personaje perdía la cara, se asiste aquí y durante las tres cuartas partes del film a las piruetas de payasos que se divierten y gastan bromas, algunas además muy logradas, y solamente al final las cosas se complican, los objetos, los animales, los sonidos, el amo y los criados, el anfitrión y los invitados, todo, se exaspera, se encabrita y se rebela, bajo los comentarios a la vez extasiados y lúcidos de uno de los hermanos Marx, animado por el espíritu que él mismo ha podido, finalmente, desencadenar, y del que parece el comentario estupefacto y transitorio. Nada puede ser a la vez tan alucinante y terrible como esta especie de caza del hombre, como esta batalla entre enemigos, esta persecución por las tinieblas de un establo de bueyes de una granja donde las telarañas penden por doquier, mientras que hombres, mujeres y bestias juegan su juego y se reencuentran en medio de un montón de objetos heteróclitos cuyo movimiento y cuyo ruido sirven cada uno a su vez.

Que en *Animal Crackers* una mujer se vuelva del revés de pronto, al aire las piernas, sobre un diván y muestre por un instante todo lo que hubiéramos querido ver, que un hombre se lance bruscamente en un salón sobre una mujer, realice con ella algunos pasos de baile y, en seguida, la azote cadenciosamente, hay ahí como el ejercicio de una libertad intelectual, en que el inconsciente de cada uno de los personajes, reprimido por las convenciones y las costumbres, se venga y venga a la vez el nuestro, pero que en *Monkey Business* un hombre acosado se lance sobre una bella mujer que encuentra y baile con ella, poéticamente, en una especie de búsqueda del encanto y la gracia de las actitudes, aquí la reivindicación espiritual

[1] *Les Frères Marx*, Nouvelle Revue Française, nº 220, 1 de enero, 1932.

se aparece doble, y muestra todo lo que hay de poético y, tal vez, de revolucionario, en las bromas de los hermanos Marx.

Pero que la música a cuyos acordes bailan la pareja del hombre acosado y la bella mujer sea una música de nostalgia y evasión, una música de liberación, indica también la vertiente peligrosa de todas estas bromas humorísticas y que el espíritu poético, cuando se ejerce, tiende siempre a una especie de anarquía ardiente, a una descomposición total de la realidad por la poesía.

Si los americanos, a cuya mentalidad pertenece este género de films, sólo quieren entenderlos humorísticamente, y en materia de humor se mantienen siempre las márgenes fáciles y cómicas de significación de esta palabra, tanto peor para ellos, pero esto no nos impedirá considerar el final de *Monkey Business* como un himno a la anarquía y a la revuelta total, este final que pone el mugido de un ternero al mismo nivel intelectual y le atribuye la misma calidad de dolor lúcido que al grito de una mujer aterrorizada, este final en que en las tinieblas de una sucia granja dos criados raptores trituran a su gusto la espalda desnuda de la hija del amo, y tratan de igual a igual con el amo desarbolado, todo esto en medio de la embriaguez, también intelectual, de las bromas de los hermanos Marx. Y el triunfo de todo esto está en la especie de exaltación, a la vez visual y sonora, que todos estos acontecimientos cobran en las tinieblas, en el grado de vibración que alcanzan y en la especie de poderosa inquietud que su conjunción termina por proyectar sobre el espíritu.

Antonin Artaud[1]

Habiéndome encargado la dirección de *Cinemonde* entrevistar a Antonin Artaud, me puse en seguida en su búsqueda. No fue cosa fácil, Antonin Artaud era inencontrable. Por cuantos lugares pregunté por él me respondieron que no le habían visto desde hacía tiempo. Sin embargo, yo estaba seguro de que Antonin Artaud, una vez terminado su trabajo de actor en *Tarakanova*, había vuelto a París. Desesperaba ya de encontrarlo cuando un día, en un bar cercano a la Plaza Clichy, oí tras de mí una voz que no me era desconocida. Me volví: era Antonin Artaud. ¡Juzguen mi alegría!

-¡Usted! ¡No es posible! –grité completamente sorprendido-. Querido amigo, ahora que le tengo, no le soltaré en tanto que no me haya concedido una entrevista.

Antonin Artaud sonrió.

-¡Ah!, estos periodistas, siempre tan tenaces. Y, además, usted cree que lo que yo vaya a decirle interesará a sus lectores...

-Ciertamente, si no, no habría corrido detrás suyo.

Por fin, Antonin Artaud se dejó entrevistar.

- Mi hoja de servicios. Primero, un papel de galán joven en *Fait Divers*, un film de vanguardia que se vio en el "Ursulines" y que contenía una escena de estrangulamiento a cámara lenta que podía pasar en su momento por una innovación. Algunas siluetas en diversos films: *Surcouf*, *Le juif errant*, *Graziella*. Por fin, *Napoleón*, de Abel Gance, en el cual encarne a Marat. Fue el primer papel en el que me pude sentir en la pantalla tal y como soy, donde me ha sido posible no sólo tratar de actuar sinceramente, sino expresar la concepción que yo tenía de una figura, de un personaje, que ha aparecido como la encarnación de una fuerza de la naturaleza, desinteresado e indiferente a todo lo que no fuera la fuerza de sus pasiones.

Después de Marat fue el hermano Krassien en *Jeanne d'Arc*, de Carl Th. Dreyer. Encarné esta vez a un santo, ya no efervescente, lleno de paroxismos y permanentemente arrancado de sí mismo, sino, por el contrario, absolutamente sereno. No quiero preocuparme por lo que el film, por lo que mi papel en este film haya pasado a ser en la versión llamada comercial. Sé que guardo de mi trabajo con Dreyer recuerdos inolvidables. Tuve relación allí con un hombre que ha llegado a hacerme creer en la justeza, la belleza y el interés humano de su concepción. Y cualesquiera que sean mis ideas sobre el cine, sobre la poesía, sobre la vida, me he dado cuenta por una vez de que no estaba en contacto con una estética, o una idea preconcebida, sino con una obra, con un hombre empeñado en elucidar uno de los problemas más angustiosos que existen: Dreyer empeñado en demostrar en Juana de Arco una víctima de una de las deformaciones más dolorosas que existen, la deformación de un principio divino al pasar por los cerebros de los hombres, llámense Gobierno, o Iglesia, o de cualquier otra manera.

También las modalidades, la técnica pura de este trabajo fueron apasionantes, porque si yo he encontrado en Dreyer un hombre exigente, en revancha he encontrado no un director, sino un hombre en el sentido más sensible, más humano y más completo de la palabra. Dreyer, empeñado en pedir, en insinuar al actor el espíritu de una escena, dejándole en seguida la

[1] Cinemonde, 1 de agosto de 1929.

amplitud de dirigirla, de darle una inclinación personal, con tal de que permanezca fiel al espíritu pedido; por cierto, que en la escena final del martirio final de Juana, antes del suplicio, antes de la comunión, cuando el hermano Krassien pregunta a Juana si sigue creyéndose enviada del cielo, la especie de exaltación comunicada a Krassien por Juana, por la situación y la escena, quizá no era indispensable, pero estuvo dictada por la emoción misma de los hechos, y Dreyer no intentó evitarla.

Tendría muchas cosas que decir sobre el film de Carl Th. Dreyer. Me alegro simplemente de que la representación de la versión integra haya hecho cambiar la opinión general sobre un film tan extraordinario.

Después de Jeanne d'Arc he hecho un intelectual en *Verdun, Visions d'Histoire*, de León Poirier, *Mahaud en l'Argent*, de Marcel L'Herbier, y un papel de bohemio enamorado en *Tarakanova*, que acabo de terminar bajo la dirección de Raymond Bernard.

Si bien no he tenido ocasión de crear en estos últimos films personajes tan decisivos como en *Napoleón* y *Jeanne d'Arc*, estoy seguro, ahora que he tomado contacto con diversos directores, de que me será posible al fin tener la ocasión de crear un personaje completo.

El cine es un oficio espantoso. Demasiados obstáculos impiden expresarse y realizar. Demasiadas contingencias comerciales o financieras molestan a los directores que conozco. Se defienden demasiadas gentes, demasiadas cosas, demasiadas necesidades ciegas. Por todo esto, el cine es un oficio que yo ciertamente abandonaría si en un papel me veo contenido, inválido, cortado de mí mismo, de lo que pienso y de lo que siento.

Por favor, amigo mío, no me compare usted con Conrad Veidt. Hay en este artista una especialización en el paroxismo, en lo excesivo, que yo trato de evitar cada vez más.

Una palabra todavía sobre el oficio de actor. Estoy oyendo cada día a directores, a quines se les escapa el sentimiento propiamente dramático, alabar, en detrimento del actor profesional, al actor de ocasión, a quien, como en *Finis Terrae*, por ejemplo, se hace interpretar mejor que a un actor de oficio cualquier escena de la vida.

La discusión se basa en un malentendido, eso es todo.

El actor natural hace sobre la pantalla lo que hace en la vida y se puede conseguir que lo interprete con un poco de paciencia; pero el actor de cine, quiero decir, el bueno, el verdadero, ese que colocado en un terreno artificial, en el terreno del arte o de la poesía, siente y piensa directamente, espontáneamente, sin interpretar, este actor hace lo que nadie podría hacer, lo que él mismo en estado normal no hace.

Esa es toda la cuestión, querido amigo, le agradecería mucho que concediera más espacio en su artículo a las ideas que le comunico que a mis papeles. Las primeras son más susceptibles de interesar a sus lectores que los segundos.

-Pero, ¿por qué, Artaud? No hay razón.

Y con esto me despido de este excelente artista. Era tarde, pero lo importante es que yo tenía, al fin, mi entrevista.

G.F.

Los dieciocho segundos[1]

En una calle, por la noche, al borde de una acera, bajo un farol de gas, un hombre vestido de negro, fija la mirada, inquieto el bastón; un reloj pende de su mano izquierda. La aguja marca los segundos.

Primer plano del reloj marcando los segundos.

En el segundo decimoctavo, el drama habrá terminado.

El tiempo que va a transcurrir sobre la pantalla es el tiempo interior del hombre que piensa.

No es el tiempo normal. El tiempo normal es de dieciocho segundos reales. Los acontecimientos que veremos desarrollarse sobre la pantalla estarán constituidos por imágenes interiores del hombre. Todo el interés del guión reside en el hecho de que el tiempo durante el cual transcurren los acontecimientos descritos es realmente de dieciocho segundos, mientras que la descripción de dichos acontecimientos exigirá una hora o dos para ser proyectada en la pantalla.

El espectador verá producirse ante sí las imágenes que, en un momento dado, desfilarán por la mente del hombre.

Este hombre es un actor. Está a punto de alcanzar la gloria, o al menos un gran renombre, e igualmente va a conquistar el corazón de una mujer, a la que ama desde hace tiempo.

Es víctima de una extraña enfermedad. Es incapaz de concentrar sus pensamientos; conserva entera su lucidez, pero cuando se le presenta un pensamiento, cualquiera que sea, no puede darle una forma exterior, es decir, traducirlo en los gestos y palabras apropiados.

Le faltan las palabras necesarias, no responden a la llamada, está reducido a ver desfilar dentro de sí imágenes, una avalancha de imágenes contradictorias y sin gran relación las unas con las otras.

Esto le hace incapaz de mezclarse en la vida de los otros, de dedicarse a una actividad.

Visión del hombre en la consulta del médico. Los brazos cruzados, las manos crispadas. El doctor, enorme sobre él. El doctor deja caer su sentencia.

Reencontramos al hombre bajo el farol de gas en el momento en que realiza intensamente su estado. Maldice al cielo, piensa: ¡Y esto, justo en el momento en que iba a comenzar a vivir!, y a conquistar el corazón de la mujer que amo, y que tanto me ha costado obtener.

Visión de la mujer, bellísima, enigmática, el rostro duro y hermético.

Visión del alma de la mujer tal como se la imagina el hombre.

Paisaje, flores, una suntuosa iluminación.

Gesto de maldición del hombre:

[1] *Les Dix Huit Secondes.* Les cahiers du la Pléiade. Primavera de 1949.

¡Oh! ¡Ser algo! Ser ese hombrecillo miserable y jorobado que vende periódicos por la tarde, pero a cambio de poseer la total extensión de la mente, ser verdaderamente señor del propio espíritu, pensar en fin.

Visión rápida del hombrecillo en la calle. Después, en su cuartucho, la cabeza entre las manos, como si sostuviera el globo terrestre. Posee verdaderamente su mente. Éste al menos posee verdaderamente su mente. Puede mantener la esperanza de conquistar el mundo y tiene el derecho a pensar que realmente un día lo conquistará.

Porque él posee también la INTELIGENCIA. No conoce las posibilidades de su ser, puede esperar poseerlo todo: el amor, la gloria, el poder. Y, en la espera, trabaja y busca.

Visión del hombrecillo gesticulando, delante de su ventana: ciudades que se agitan y tiemblan a sus pies. De nuevo, en su mesa. Con libros. El dedo extendido. Bandadas de mujeres por los aires. Tronos amontonados. Nada más que encuentre el problema central, aquel de que dependen todos los demás, podrá conquistar el mundo.

Incluso si no encuentra la solución del problema, sino solamente cuál es el problema central, en que consiste, si consigue simplemente plantearlo.

Y... pero ¿su joroba? Su joroba le será quitada además por añadidura.

Visión del hombrecillo en el centro de una bola de cristal. Iluminación a lo Rembrandt. Y en el centro, un punto luminoso. La bola se convierte en el globo. El globo se hace opaco. El hombrecillo desaparece por el medio y resurge como el diablo de su caja, la joroba en la espalda.

Ha marchado a la búsqueda del problema. Lo reencontramos en horribles lugares humeantes, en medio de multitudes a la busca de un ignorado ideal. Asambleas rituales. Hombres pronunciando vehementes discursos. El jorobado, en una mesa, escuchando. Sacudiendo la cabeza, desilusionado. Entre las gentes, una mujer. La reconoce: ¡Es ella! Grita: ¡Ah, detenedla! Es una espía, dice. Tumulto. Confusión. Todo el mundo se levanta. La mujer huye. A él lo colman de golpes, lo arrojan sobre la plaza. ¡Qué he hecho! La he traicionado. La amo. Grita.

Visión de la mujer en su casa. A los pies de su padre:

- Lo he reconocido. Está loco.

Y él se aleja aún más, continuando su búsqueda. Visión del hombre en una carretera con un bastón. Después, ante su mesa, hojeando libros –cubierta de un libro en primer plano: la Cábala-. Súbitamente, llaman a la puerta. Entran unos esbirros. Se lanzan sobre él. Le ponen la camisa de fuerza: le llevan a un manicomio. Se vuelve loco realmente. Visión del hombre debatiéndose entre rejas. Yo encontraré, grita, el problema central, aquel del que todos los demás penden como las uvas del racimo, y entonces:

Basta de locura, basta de gente, basta de espíritu, sobre todo, basta de nada.

Pero una revolución barre las prisiones, los manicomios, se abren las puertas de los manicomios, él es liberado. Eres tú, el místico, le gritan, eres nuestro maestro. Se rey, le dicen, sube al trono. Y sube temblando al trono.

Todos se van y le dejan solo.

Un vasto silencio. Un mágico asombro. Y, de golpe, piensa:

Soy el amo de todo, puedo tenerlo todo.

Puede tenerlo todo, sí, salvo la posesión de su mente. No es dueño de su mente.

¿Pero qué es a fin de cuentas la mente? ¿En qué consiste? Si pudiera ser dueño nada más que de su persona física. Tener todos los medios, poder hacerlo todo con las manos, con su cuerpo. Y durante ese tiempo, los libros se amontonan sobre su mesa. Y queda dormido sobre ellos.

Y en medio de toda esta ensoñación mental, va a introducirse un nuevo sueño.

Sí, poder hacerlo todo, ser orador, pintor, actor, sí, ¿pero no es ya actor? Es actor en efecto. Y helo aquí, he aquí que se ve sobre la escena con su joroba, a los pies de su amante que actúa con él. Y su joroba también es falsa, está imitada: y su amante es su amante verdadera, su amante en la vida.

Una sala magnífica, desbordante de gentío, y el Rey en su palco. Y es también él quien interpreta el personaje del rey. Es el rey, escucha y se ve al mismo tiempo sobre el escenario. Y el rey no tiene joroba. Ha encontrado: el hombre jorobado que hay en el escenario no es sino la efigie de sí mismo, un traidor que le ha robado la mujer, que le ha robado la mente. Entonces, se levanta y clama: Detenedle. Confusión. Vasto movimiento. Los actores le interpelan. La mujer le grita:

Tú ya no eres tú, ya no tienes tu joroba, no te reconozco.

¡Está loco! Y en el mismo instante los dos personajes se funden en uno en la pantalla. La sala toda comienza a temblar con sus columnas y sus grandes lámparas. El temblor se acerca cada vez más. Y sobre este fondo tembloroso pasan todas las imágenes, temblorosas también, del rey, del hombrecillo, del actor jorobado, del loco, del manicomio, de las muchedumbres, y él se reencuentra sobre la acera, bajo el farol de gas, con el reloj que pende de su mano izquierda, y su bastoncillo agitado por el mismo movimiento.

Apenas han transcurrido dieciocho segundos: contempla una última vez su destino miserable, después, sin duda ni emoción alguna, saca un revólver del bolsillo y se dispara un tiro en la sien.

Dos naciones en los confines de Mongolia...[1]

Dos naciones en los confines de Mongolia se pelean por razones impenetrables para los europeos.

Van a iniciar una guerra que encenderá a todo el Extremo Oriente.

La Sociedad de las Naciones envía comunicado tras comunicado que no hacen más que oscurecer el debate.

El oro ruso está naturalmente en la base de todo este asunto.

El Cónsul de Francia se mueve entre toda clase de cambalaches en este conflicto que no se apoya en nada.

Un lama le da la razón del conflicto que reside en una cuestión de tono y de sonido más que de formas.

Habría un medio de obtener la calma; enviando a estas gentes un poema surrealista.

Se intenta un envío por telegrama; pues bien, el poema, mutilado, enciende la mecha.

Van a comenzar las hostilidades.

Sólo queda un medio.

El avión correo.

Llega a su destino después de múltiples peripecias.

Escena entre el lama y el cónsul en que le hace saber lo que convendría decirles.

El cónsul tiene la revelación del surrealismo.

Los diplomáticos franceses se encogen de hombros.

Escenas divertidas entre Poincaré, Briand, que se van de juerga a Montparnasse.

Intervención del amor.

Intervención de una mujer.

Definición de un cierto surrealismo.

Vértigo de velocidad, sonido.

Como el avión nada sobre el tiempo.

Bruma del ocultismo para la aviación.

Largo análisis patafísico de la disputa en que el absurdo se mezclará con una lógica profunda, y la paradoja.

---

[1] *Deux nations sur les confins de la Mongolie...* Guión facilitado por M. Jean-Marie Conty.

El surrealismo subido en los cócteles.
Una torre Eiffel de alcohol.
Los alcoholes cuya densidad está colocada en el sentido de la altura.
Una música mental de fuerzas e intensidad.
Ellos comprenden China en estos alcoholes.
La necesidad de la velocidad absoluta.
El cigarrillo de Briand que se hincha como una trompa de elefante.

Su malestar horrible de ser transportados sobre un instrumento indirigible y que no vibra.
Que hace como una línea recta de acción.
Y que en consecuencia carece de comunicación, de atmósfera.
La hélice que vibra imita la polvareda de la poesía.
Las venas del aire crujen y se contraen.

Idea, pues, del poema personaje.
Hasta ahora todos los poemas eran palabras.
La pintura se afanaba en crear una emoción no duradera, casi verbal.
Los personajes que un actor creaba no permanecían en el aire.
Son necesarios poemas que crezcan y se multipliquen, contrapesen las fuerzas de China.

El sueño de las radiaciones de alcohol.
Su color y su fuerza ordenados como ciudades.
¡Qué tablero de ajedrez para un diplomático!
Raza de los pueblos niños
a los que se domina con palabras.

Esos Mongoles,
esos Tártaros,
esos Afganos,
usted cree que comparten por minas, por ciudades;
error, combaten por palabras.

Potencia del sentido,
supremacía de la calidad.

Usted interpreta una obra. Diez mil sentidos están encima de cada frase, de cada palabra, de la menor entonación. Añada entonaciones similares, cultive todas las posibles y verá usted lo que puede salir de ahí.

Observe mi cabeza, a mí que estoy hablando.

Todo el interés de lo que digo parecería estar en mi discurso, error, en el menor gesto de los músculos de mi rostro, puedo crearle mundos de imágenes, instantáneas, abandonándome simplemente a todas las modulaciones de mi deseo interior, de mi apetito de vivir, modelando sus sensaciones.

Vean.

Muestra:

La revuelta en China,

la estupidización de los pueblos niños,

el miedo al más allá,

el sentimiento de lo invisible,

la fe en la Sociedad de Naciones,

la conciencia del fakir,

la espera de la inspiración,

el hombre que espía a su doble,

los cálculos de la astrología,

Oriente opuesto a Occidente,

la lucidez del vidente,

la ceguera de América,

la seguridad de la mano del hipnotizador,

la precisión del malabarista,

la nitidez de espíritu del brujo,

con este bagaje qué existe que no se pueda conmover.

Ahora bien, el cónsul es estúpido

telegrafía;

incredulidad del gobierno francés;

aparición del pequeño brujo torpe;

la impresión que produce a nuestros gobernantes;

su viaje a Montparnasse;

en sueños envían al escriba.

Pero al mismo tiempo un avión verdadero llevaba el oro de Inglaterra, en pergamino, al país contrario del sostenido por los soviets y todo vuelve al orden por miedo a las complicaciones.

La concha y el reverendo[1]

Dos caminos parecen ofrecerse actualmente al cine, y ninguno de los dos es el verdadero.

Por una parte, el cine puro o absoluto y, por la otra, esa especie de arte venial híbrido que se obstina en traducir en imágenes más o menos afortunadas situaciones psicológicas que estarían perfectamente en su lugar sobre un escenario o en las páginas de un libro, mas no en la pantalla, no existiendo apenas más que como reflejo de un mundo que extrae de otra parte su materia y su sentido.

Esta claro que todo lo que se ha podido ver hasta ahora bajo la etiqueta de cine abstracto o puro está muy lejos de responder a lo que aparece como una de las exigencias esenciales del cine. Pues en la medida en que se sea capaz de concebir y asumir la abstracción en que consiste el espíritu del hombre, sólo se podrá permanecer insensible ante líneas puramente geométricas, sin valor significativo por sí mismas, y que no pertenecen a una sensación que el ojo de la pantalla pueda reconocer y catalogar. Por profundamente que se pueda penetrar en el espíritu, se encuentra en el origen de toda emoción, incluso intelectual, una sensación afectiva de orden nervioso que comporta el reconocimiento en un grado elevado quizá, pero en todo caso sensible, de algo sustancial, de una cierta vibración que recuerda siempre estados, sea conocidos, sea imaginados, estados revestidos de una de las múltiples formas de la naturaleza real o soñada. El sentido del cine puro estaría, pues, en la restitución de un cierto número de formas de este orden, en un movimiento y siguiendo un ritmo que constituya el aporte específico de este arte.

Entre la abstracción visual puramente lineal (y un luego de luces y sombras es como un juego de líneas) y el film con fundamentos psicológicos que narra el desarrollo de una historia dramática o no, hay lugar para un esfuerzo hacia el cine verdadero del que nada en las películas presentadas hasta hoy hace prever la materia o el sentido.

En los films de peripecias, toda la emoción y todo el humor descansan únicamente en el texto, con exclusión de las imágenes; con muy escasas excepciones, casi todo el pensamiento de un film está en los subtítulos, incluso en los films sin subtítulos; la emoción es verbal, busca la iluminación o el apoyo de las palabras porque las situaciones, las imágenes, los actos giran todos en torno de un sentido claro. Estamos a la búsqueda de un film con situaciones puramente visuales y en que el drama surgiera de un contraste hecho para los ojos, extraído, si puede decirse, de la sustancia misma de la mirada, y que no proviniera de circunloquios psicológicos de esencia discursiva y que son simplemente textos traducidos visualmente. No se trata de encontrar en el lenguaje visual un equivalente del lenguaje escrito en que el lenguaje visual no sería sino una mala traducción, sino antes bien de hacer patente la esencia misma del lenguaje y transportar la acción a un plano donde toda traducción fuese inútil y donde esta acción actuase casi intuitivamente sobre el cerebro.

---

[1] *La Coquille et le Clergyman*. Nouvelle Revue Française, nº 170, noviembre, 1927.. Es el único de todos los guiones de Antonin Artaud que llegó a ser realizado. Lo dirigió Germaine Dulac. Antonin Artaud tuvo esperanzas de participar en la realización, pero parece ser que Germaine Dulac no desaba su colaboración. A continuación Antonin Artaud desaprobó la dirección de Germaine Dulac, bajo la acusación de haber dado una interpretación exclusivamente onírica de su guión. La primera proyección tuvo lugar en el "Studio des Ursulines" el 9 de febrero de 1928. Antonin Artaud asistió a la proyección con algunos amigos; protestaron tan violentamente que fueron expulsados de la sala.

Yo he tratado, en el guión que sigue, de realizar esta idea del cine visual, donde la misma psicología es devorada por los actos. Sin duda este guión no realiza la imagen absoluta de todo lo que puede hacerse en ese sentido, pero al menos lo anuncia.

No es que el cine deba prescindir de toda psicología humana: no es este su principio, muy al contrario, sino el de dar a esta psicología una forma mucho más viva y activa, y sin esas ligaduras que tratan de hacer aparecer los móviles de nuestros actos con una luz absolutamente estúpida, en lugar de desplegarlos ante nosotros en toda su original y profunda barbarie.

Este guión no es la reproducción de un sueño y no debe ser considerado como tal. Yo no trataré de excusar su incoherencia aparente con la escapatoria fácil de los sueños. Los sueños tienen algo más que su lógica. Tienen su vida, en que no aparece más que una inteligente y oscura verdad. Este guión busca la verdad oscura del espíritu, a través de imágenes surgida únicamente de sí mismas, y que no extraen su sentido de la situación en que se desarrollan, sino de una especie de necesidad interior y poderosa que las proyecta a la luz de una evidencia sin apoyos.

La piel humana de las cosas, la dermis de la realidad, he aquí con qué juega el cine en primera instancia. Exalta la materia y nos la hace aparecer en su espiritualidad profunda, en sus relaciones con el espíritu de donde ha surgido. Las imágenes nacen, se deducen las unas de las otras, en tanto que imágenes imponen una síntesis objetiva más penetrante que cualquier abstracción, crean mundos que no piden nada a nadie ni a nada. Pero de este juego puro de apariencias, de esta especie de transubstanciación de elementos, nace un lenguaje inorgánico que conmueve por osmosis al espíritu y sin ninguna especie de trasposición en las palabras. Y por el hecho de que juega con la materia misma, el cine crea situaciones que provienen de un simple choque de objetos, de formas, de repulsiones, de atracciones. No se separa de la vida, pero reencuentra la disposición primitiva de las cosas. Los films más acertados en este sentido son aquellos en los que reina un cierto humor, como los primeros Malec, como los menos humanos de Charlot. El cine esmaltado de sueños, y que os transmite la sensación física de la vida pura, encuentra su triunfo en el humor más excesivo. Una cierta agitación de objetos, de formas, de expresiones sólo se traduce bien en las convulsiones y sobresaltos de una realidad que parece autodestruirse con una ironía donde se oye gritar a las extremidades del espíritu.

El objetivo descubre a un hombre vestido de negro y ocupado en verter un líquido en vasos de altura y anchura diferentes. Para este trasvase se sirve de una especie de valva de ostra y rompe los vasos en cuanto los ha utilizado. El amontonamiento de frascos que hay junto a él resulta increíble. En un momento dado se ve abrirse una puerta y aparecer un oficial de aire bonachón, plácido, ampuloso y recargado de condecoraciones. Arrastra tras de sí un enorme sable. Está allí como una especie de araña, tan pronto en los rincones oscuros, como en el techo. A cada nuevo frasco roto corresponde un salto del oficial. Más he aquí que el oficial está a la espalda del hombre vestido de negro. Le quita la valva de ostra de las manos. El hombre se deja hacer con un particular asombro. El oficial da unas vueltas por la sala con la concha, después súbitamente, sacando su espada de la vaina, la rompe de un terrible sablazo. La sala entera tiembla. Las lámparas vacilan y sobre cada una de las imágenes de temblor se ve centellear la punta de un sable. El oficial sale con lento paso y el hombre vestido de negro, cuyo aspecto es muy cercano al del *clergyman*, sale tras él a cuatro patas.

Sobre el adoquinado de la calle se ve pasar al reverendo a cuatro patas. Ángulos de calle se trasladan ante la pantalla. De golpe aparece una calesa tirada por cuatro caballos. En esta calesa, el oficial de hace un momento con una bellísima mujer de blancos cabellos. Escondido en una esquina el reverendo ve pasar la calesa, la sigue corriendo a todo correr. La calesa llega ante una iglesia. El oficial y la mujer, tras apearse, entran en la iglesia, se dirigen hacia

un confesionario. Entran los dos en el confesionario. Pero en este instante el reverendo salta, se lanza sobre el oficial. El rostro del oficial se agrieta, se llena de granos, se expande; el reverendo ya no tiene entre sus brazos a un oficial, sino a un cura. Parece que la mujer de blancos cabellos no ve a este mismo cura, sino que lo ve de otra manera y así se vera en una sucesión de primeros planos, la cabeza del cura, dulce, acogedora cuando es vista por la mujer, y ruda, amarga, terrible, a los ojos del reverendo. La noche cae con una sorprendente brusquedad. El reverendo levanta al cura en lo alto de sus brazos y lo balancea; y a su alrededor la atmósfera se hace absoluta. Se encuentra en la cima de una montaña; en sobreimpresión, a sus pies, una maraña de ríos y llanuras. El cura abandona los brazos del reverendo como un obús, como un tapón que estalla, y cae vertiginosamente al espacio.

La mujer y el reverendo rezan en el confesionario. La cabeza del reverendo se mueve como una hoja y súbitamente se diría que algo comienza a hablar de él. Se arremanga y, suavemente, irónicamente da tres pequeños golpes en las paredes del confesionario. La mujer se levanta. Entonces el reverendo da un puñetazo y abre la puerta como un exaltado. La mujer está delante de él, mirándole. Él se lanza sobre ella y le arranca su corpiño, como si quisiera herirla en los pechos. Pero sus pechos se han cambiado en un caparazón de conchas. Él arranca este caparazón y lo agita en el aire, centelleante. Lo sacude frenéticamente en el aire y la escena cambia, mostrando una sala de baile. Entran parejas, unas misteriosamente, andando de puntillas, otras con sumo ajetreo. Las lámparas parecen seguir el movimiento de las parejas. Todas las mujeres van vestidas de corto, muestran sus piernas, arquean sus pechos y llevan los cabellos cortados.

Una pareja de reyes hace su entrada; el oficial y la dama de hace un momento. Se colocan sobre un estrado. Las parejas están ardientemente enlazadas. En un rincón, un hombre completamente sólo, en medio de un gran espacio vacío. Lleva en la mano una valva de ostra, cuya contemplación le absorbe extrañamente. Poco a poco, descubrimos en él al reverendo. Pero, trastornándolo todo a su paso, he aquí a ese mismo reverendo que entra llevando en la mano el caparazón con el que jugaba tan frenéticamente un poco antes. Levanta el caparazón al aire como si quisiera golpear con él a la pareja. Pero en este instante, todas las parejas se congelan, la mujer de cabellos blancos y el oficial se disuelven en el aire y la mujer reaparece en el otro extremo de la sala en el marco de una puerta que acaba de abrirse.

Esta aparición parece aterrorizar al reverendo. Deja caer el caparazón que lanza al romperse una llamarada gigantesca. Después, como atacado por un sentimiento de pudor imprevisto hace el gesto de atraer hacia sí sus vestidos. Pero en la medida en que coge los faldones de su ropaje para colocarlos sobre sus muslos, se diría que dichos faldones se alargan y forman un inmenso camino de noche. El reverendo y la mujer corren enloquecidos en la noche.

Su carrera se corta por sucesivas apariciones de la mujer en actitudes diversas: tan pronto con una mejilla hinchada, tan pronto sacando una lengua que se alarga hasta el infinito y de la que se cuelga el reverendo como de una cuerda. Tan pronto con el pecho horriblemente henchido.

Al fin de su carrera, se ve al referendo desembocar en un pasillo y la mujer tras él, nadando en una especie de cielo.

Súbitamente una gran puerta, toda revestida de hierro. La puerta se abre bajo un invisible impulso y se ve al reverendo caminando hacia atrás y llamando delante de él a alguien que no acude. Entra en una gran sala. En esta sala hay una inmensa esfera de cristal. Se acerca a ella, de espaldas, llamando siempre con el dedo a la persona invisible.

Se siente que la persona está cerca de él. Sus manos se elevan en el aire como si abrazase un cuerpo de mujer. Después, cuando está seguro de tener cogida la sombra, esta especie de doble que no se ve, se lanza sobre ella, la estrangula con expresiones de un tremendo sadismo. Y se siente que introduce la cabeza cortada en el tarro.

Lo encontramos de nuevo por los pasillos, con aire desenvuelto y haciendo girar entre sus manos una gran llave. Enfila un pasillo, al fondo de este pasillo hay una puerta, abre la puerta con la llave. Después de esta puerta, otro pasillo, al fondo de este pasillo hay una pareja en la que descubre de nuevo a la misma mujer con el oficial cargado de condecoraciones.

Comienza una persecución. Pero una multitud de puños sacuden una puerta. El reverendo se encuentra en el camarote de un barco. Se levanta de su litera, sale al puente del navío. El oficial está allí, cargado de cadenas. Parece entonces que el reverendo se recoge y reza, pero cuando alza de nuevo la cabeza, a la altura de sus ojos, dos bocas que se juntan le revelan al lado del oficial la presencia de una mujer que hace un momento no estaba allí. El cuerpo de la mujer reposa horizontalmente en el aire.

En ese momento un paroxismo hace presa de él. Parece que los dedos de cada una de sus manos buscan un cuello. Pero entre los dedos de sus manos, cielos, paisajes fosforescentes, y él completamente blanco y con la apariencia de un fantasma, pasa con su navío bajo bóvedas de estalactitas.

El navío visto de muy lejos sobre un mar de plata.

Y se ve en primer plano la cabeza del reverendo acostado y respirando.

Del fondo de su boca entreabierta, del hueco entre sus pestañas se desprenden como humaredas relucientes que se juntan todas en un ángulo de la pantalla, formando como un decorado de ciudad, o paisajes extremadamente luminosos. La cabeza acaba por desaparecer completamente y casas, paisajes y ciudades se persiguen, enlazándose y desenlazándose, forman en una especie de firmamento increíble de celestes lagunas, grutas con estalactitas incandescentes y bajo esas grutas, entre esas nubes, en medio de esas lagunas, se ve la silueta del navío que pasa una y otra vez, negro sobre el fondo blanco de las ciudades, blanco sobre los decorados de visiones que súbitamente se vuelven negras.

Pero por doquier se abren puertas y ventanas. Oleadas de luz entran en la habitación. ¿Qué habitación? La habitación de la esfera de cristal. Criadas, sirvientas invaden la sala con escobas y cubos, se precipitan a las ventanas. Por todas partes se agitan intensa, frenética, apasionadamente. Una especie de ama de llaves, rígida, toda vestida de negro, entra con una Biblia en la mano y va a instalarse junto a la ventana. Cuando podemos distinguir su rostro descubrimos que es de nuevo la misma bella mujer. Afuera, en un camino, vemos un cura apresurado, y más lejos una muchacha en traje de jardín, con una raqueta de tenis. Está jugando con un joven desconocido.

El cura entra en la casa. De todas partes surgen criados y acaban por formar una fila impresionante. Pero por las necesidades de la limpieza surge la necesidad de cambiar de sitio la esfera de cristal que resulta ser simplemente un recipiente lleno de agua. Pasa de mano en mano. Y por momentos parece que dentro se moviera una cabeza. El ama de llaves manda llamar a los jóvenes que están en el jardín, allí está el cura. Y de nuevo son la mujer y el reverendo. Parece que los van a casar. Pero en este momento por todos los ángulos de la pantalla se amontonan y aparecen las visiones que cruzaban el cerebro del reverendo cuando dormía. La pantalla se rompe en dos por la aparición de un inmenso navío. El navío desaparece, pero de una escalera que parece subir hasta el cielo desciende el reverendo sin cabeza y llevando en la mano un envoltorio de papel. Llegado a la sala donde todo el mundo

está reunido, descubre un paquete y saca la esfera de vidrio. La atención de todos llega al límite. Entonces se inclina hacia el suelo y rompe la bola de cristal: de ahí surge una cabeza que no es otra sino la suya.

La cabeza hace una mueca horrorosa.

La sostiene en la mano como un sombrero. La cabeza descansa sobre una concha de ostra. Al acercar la concha a sus labios, la cabeza se funde y se transforma en una especie de líquido negruzco que él sorbe cerrando los ojos.

Los 32[1]

En la pequeña facultad de una ciudad del centro de Europa. Está terminado el curso. El profesor. Un joven guapo. El aire un poco ausente. La impresión que produce en sus alumnos. Algunas cabezas de alumnos. Una especie de autoridad profunda y suave. Uno de sus alumnos preferidos se le acerca, le tiende un libro que él coge con un aire de extrema amabilidad.

El alumno habla: "Mi madre me manda decirle que le gustaría verle esta noche después de cenar".

Por la noche, en un interior burgués. Una joven nerviosa. La madre.

Entra el profesor. Conversa con la madre. Sus miradas van de una manera extraña hacia la muchacha.

Tiene un aire de sufrimiento. Le mira. De golpe, se levanta y le lleva hacia el alféizar de la ventana.

Le cuenta su historia:

Tenía un novio de una familia muy elevada, se convirtió en su amante, quedó embarazada. Su novio le ha abandonado.

Lo que ella querría, le dice con aire dubitativo y exaltándose a medida que habla, es una intervención de un orden oculto. Siente que él podría hacer mucho por ella.

El joven, con la mirada profunda y fría:

Que venga a verle mañana hacia la medianoche.

Vida del joven. Vive sólo. Nadie está cerca de él. Se le ve atravesar salas vacías. Entra en su laboratorio.

Tarros, libros, redomas. Nada más.

Se ha puesto una enorme levita.

Con aire preocupado se dirige varias veces a la ventana, desde donde contempla una plazuela, ante él.

En un momento coge un libro, lo coloca sobre una mesa sin sentarse. Está absorto, levanta la vista. La luna brilla en el cielo. Su máscara inmóvil parece exhalar una profunda plegaria.

En la plaza, frente a la casita habitada por el profesor, un cabaret. Hombres conversando y fumando. Súbitamente la joven de antes cruza la plaza. Cruza bajo la luz del cabaret, bellísima. Los hombres la miran un instante, sorprendidos. Llama a la puerta.

Los hombres intercambian miradas significativas.

El joven profesor baja a abrirle, con un candelabro en la mano.

Suben.

[1] *Les 32.* Facilitado por Mme. Collete Allendy.

Se siente que una ligera inquietud oprime el corazón de la muchacha. Llegados a la sala, el joven le toma las manos, mirándola con un aire extraño, enternecido. Se advierte que ella está conmovida. Mira el cuarto en torno suyo.

De pronto el rostro del joven cambia. Se vuelve ansioso.

La muchacha retrocede sorprendida, inquieta. Él se tranquiliza, va hacia la ventana, abriéndola. Se nota que ha sido presa de un violento malestar. Se sienta.

Sumamente angustiada ella le observa, sin moverse.

Sus manos tocan nerviosamente un frasco sobre la mesa del despacho.

De golpe, él se levanta, inicia un gesto brusco como para pedir algo.

Se levanta, va a hablar.

Y súbitamente cae desvanecido.

La muchacha lanza un enorme grito y súbitamente contempla enloquecida, siéndole imposible permanecer un instante más en aquella inquietante casa, huye.

Se la ve salir. En la plaza se arremolinan los hombres. Del cabaret salen gentes. Alborotadamente, rodean a la muchacha, que no acierta a recuperarse. La meten en el cabaret. La reaniman. Se explica:

El joven ha sufrido un ataque ante ella.

Se ponen de acuerdo para acudir en su ayuda. Entran en la casa.

Poco después.

Reencontramos al joven en su casa, acostado, convaleciente. La joven está allí, cuidándole. Hay gente, charlando por los rincones, con aire alegre.

Una especie de músico de blancos cabellos charla con un pastor. Parece felicitarse de la curación del joven: "Desde ahora no estará solo".

Señalan con la cabeza a una mujer corpulenta que ordena los tarros, saca un enorme baúl, después la conversación cambia, sus miradas van hacia el lecho. La vista va cambiando de acuerdo con sus miradas. Se ve la espalda de la muchacha que levanta la cabeza del enfermo para hacerle beber. Vista de espaldas, da la impresión de tiernos cuidados.

Pero vista ahora de frente se ve su rostro inundado de una irremediable tristeza y como pensando en otra cosa.

Mientras que el joven bebe con un aíre totalmente indiferente.

La joven deposita la taza vacía sobre la mesilla. La mucama que les observa se la lleva con un aire extrañamente dulce.

Todos los presentes se retiran uno tras otro de puntillas, saludando muy ceremoniosamente.

La criada cierra la marcha. Es enorme y poderosa. Músculos duros, gran esqueleto, viriloide. Su aspecto en general es brutal, casi provocativo, pero se suaviza singularmente cada vez que se encuentra cerca de su amo.

El joven y la joven han quedado solos en el cuarto.

El joven descansa sobre las almohadas. Su respiración es aún dificultosa. Parece dormir. Sin embargo, por momentos, se diría que su mirada se vuelve hacia la muchacha en la forma de un punto brillante que se mueve bajo los parpados y se desliza lateralmente. La joven mira ante sí.

Abajo, un último visitante que se retira, se vuelve casi inconscientemente hacia la casa, justo a tiempo para ver en el hueco de la puerta, aún entornada, el rostro hostil de la criada que cierra la puerta.

Un reloj de péndulo marca en el cuarto las once y media.

En una especie de cocina dormita la criada.

El péndulo en alto marca ahora la una.

La muchacha continúa mirando recto ante sí. Incorporado a medias, el joven, vuelto hacia ella su rostro, la observa sin ninguna benevolencia.

Ahora la muchacha llora silenciosamente.

El joven la observa sin emoción, como si no se dejase engañar por lo que ve. Sin embargo se incorpora del todo y se acerca a ella.

Sus labios formulan una pregunta.

La joven, con la mirada perdida, tenso aún el rostro, no responde.

Pasa el tiempo. El péndulo del reloj. El joven no deja de observarlo. Se ve el cuerpo de la muchacha distenderse poco a poco. Su rostro parece serenarse. Ahora el joven le toca en el hombro. Ella se sobresalta de nuevo y se agita. Una expresión maternal pasa por su rostro que parece humanizarse poco a poco.

Mira ahora al joven con una expresión de extrema dulzura, después, mientras sus fuerzas parecen abandonarle, cae sobre el respaldo de la silla, como desvanecida. El joven que la observaba con una atención aguda, crispada, adopta una actitud ligeramente cínica. Tembloroso, se levanta. Está sobre ella, la coge por la muñeca y le habla.

Nueva convulsión de la muchacha que tiembla de arriba a abajo.

Su brazo izquierdo se agita incontrolado, después queda inmóvil, tembloroso, y en el extremo de su brazo estirado parece coagularse una especie de punto luminoso que se convierte poco a poco en un hombre. El joven mira fijamente el punto, pero cuando el hombre está ante él la emoción del otro mundo le coge a su vez, un miedo innombrable se apodera de él, observable en sus rasgos inmovilizados, sus labios temblorosos, su rostro de una palidez cadavérica, su ojo en blanco.

Sus ojos se desorbitan. Los cierra. Va a caer.

Suelta ahora la mano de la muchacha, se apoya por un instante en el borde de la cama, después se arrastra hasta un espejo sombríamente iluminado. Delante del espejo, sobre una especie de peana, hay una bola de cristal con numerosas facetas, que cuando gira proyectan rayos de luz.

El joven lleva la cabeza hundida en el pecho como si tuviera miedo de mirar alrededor.

Se inclina, toma de junto al espejo una gran espada y la levanta, con un gesto vertical. La dirige tras él cerrando los ojos.

La silueta del espectro oscila como si estuviera suspendida. Parece que le atrajera la punta de la espada.

La silueta es visible en el espejo detrás del joven.

El joven la mira tapándose el rostro con la mano. Después, baja la mano y descubre bruscamente su rostro. Hay un parecido extraño entre el rostro del espectro y el suyo.

La esfera de cristal se apaga. El espectro desaparece. Todo vuelve a la oscuridad. El joven ha vuelto ahora a su lecho. La muchacha lo mira, serenada. Él la toma de nuevo la mano y parece confortarla, diciendo:

"Cuando me cure, intentaremos la experiencia".

El péndulo marca las cinco.

El día, grisáceo, se cuela por la ventana.

Se ve en la escalera a la criada soñolienta que sube con una lámpara. Abre la puerta y observa a la pareja ante el lecho.

Un mes más tarde...

En el cabaret los dos hombres del principio fuman, charlando. Cae la tarde sobre la plazoleta. Los faroles se encienden, uno a uno. Se ve al farolero paseando a lo lejos.

En las fachadas de las casas se van encendiendo ventanas.

La muchacha atraviesa la plaza.

La detiene una especie de coche fúnebre que avanza dando tumbos.

En el interior del cabaret los hombres se santiguan, la mirada perdida.

Con toda seguridad han visto a la muchacha entrando en la casa.

En el interior de la casa la criada desciende, abre la puerta. Su expresión se ha vuelto triste, inquieta. Su exuberancia se ha esfumado. Ya no es la mujer poderosa del principio. Parece haber adelgazado: "El amo está arriba. La espera".

Pronuncia estas palabras con aire resignado y que parece cargado de sentido.

El joven está en lo alto de la escalera, perdido en su enorme levita, el aire afable, el rostro dulce, pero más preocupado, parece, que nunca.

La subida por la escalera de la muchacha cobra una importancia exagerada. Evoca una subida al patíbulo. La muchacha mira largamente a su alrededor.

Ha llegado a lo alto. El joven abre una puerta, desaparece. Entran en la sala del espejo y de la esfera de cristal.

El joven cierra la puerta con expresión pensativa y contenida. Sienta a la joven, le toma las manos con una especie de ternura. La muchacha le mira, inicia una vaga sonrisa.

De golpe, el joven la abandona, se precipita hacia la puerta y la abre brutalmente.

La criada está allí, tiesa y pálida, mira fijamente al joven, con ojos brillantes.

El joven se contenta con volver a cerrar la puerta.

Vuelve hacia la muchacha sin ningún malestar, perfectamente dueño de sí.

Se hace la noche en la habitación.

Se ve a las estrellas titilar en el marco de la ventana.

El joven sienta a la muchacha ante el espejo.

La expresión de la joven ha cambiado completamente. Tiene un aire desenvuelto, casi dichoso. Como el joven está junto a ella, le toma dulcemente las manos.

"Hoy va usted a devolvérmelo".

El joven la mira, profundamente, atravesándola por entero.

Después una sonrisa furtiva se dibuja en sus rasgos, mientras que sus pensamientos parecen sobrepasarla.

La joven mira el rostro del hombre en el espejo. Es hermoso, tranquilo, respira pureza, juventud, inspira una confianza ilimitada.

Ella se siente dichosa, cierra ligeramente los ojos.

El joven pone en movimiento la bola de facetas.

Se vuelve. La muchacha sueña.

Todo un mundo parece desfilar por el espejo, como una respiración marina, un mundo acuático lleno de filamentos y de burbujas de aire que estallan. Garras nerviosas parecen arañar el vidrio, salidas de la virtualidad del espejo. Aparece una cabeza bestial. Una infinidad de máscaras, de bestias de ojos fosforescentes, todas llenas de una inquietud, de una ansiedad inconmensurable. Muchas de estas cabezas bestiales están coronadas con tiaras, con guirnaldas, ceñidas con flores trenzadas. Pero todo este mundo se mueve, se agita, tiembla como sí se hubieran roto los cimientos de las cosas. Y aun más, cabezas que se abren, que estallan. Ojos que centellean, corren al borde del agua.

El rostro de la muchacha está como perdido en este sueño. Ahora parece que el mundo acuático abandona el espejo. Las garras inquietas y vibrantes se hacen más grandes.

La muchacha se agita como en el paroxismo del ahogo, en la opresión de una pesadilla insoportable.

De golpe, como barrida por una mano poderosa, toda la fantasmagoría se disuelve. El espejo se ha vuelto tranquilo, claro, pero pronto se dibuja sobre él una cabeza real.

La cabeza del joven. Pero absolutamente transformada, irreconocible, horrorosa. Una horrible pasión se pinta en ella.

La muchacha, sorprendida hasta el límite, la contempla. Petrificada. Incapaz de hacer un gesto, de gritar.

Se ve al joven en el espejo sacar su mano del bolsillo, en ella un cordón negro que cuelga, semejante a las lianas del sueño.

Pero súbitamente el grito que flotaba sobre los labios secos de la joven, llega a ser exhalado. Tiembla toda ella, se levanta, se vuelve.

El joven se ha tranquilizado bruscamente. ¿Era un sueño? La mira dulcemente. No obstante la muchacha tuvo miedo. Su actitud muestra que no va a permanecer ni un segundo más en esa habitación. Sin excusarse, sin despedirse, se precipita, gira un instante por el cuarto como una fiera enjaulada. El joven la mira, al parecer extremadamente sorprendido. Le tiende un sombrero que ella toma con un gesto de sonámbula, después sale, se precipita,

corre. El joven, con aspecto absolutamente sombrío, entra de nuevo en el cuarto y cierra la puerta tras sí.

En los sótanos.

Una luz se filtra un instante por el entresijo de una puerta entreabierta, carcomida, guarnecida en lo alto con clavos. Después la puerta se abre enteramente y el joven sale con una lámpara sorda. Hace girar meticulosamente la llave y la mira muy de cerca un momento antes de metérsela en el bolsillo. Pero cambia de opinión y la conserva en su mano. Y comienza a subir los escalones. Llegado ante una parte hundida se detiene, mira a su alrededor. Frunce el entrecejo, su rostro súbitamente cobra un aspecto malvado. Dirige hacia el hueco la luz de su linterna. La luz ilumina a la criada que está acurrucada allí, temblorosa, aterrorizada:

-¿Qué hacías allí?

La coge, la acerca violentamente a la luz. Después la suelta, empujándola hacia delante:

-¡Sube!

La mujer sube penosamente los escalones, con un paso precipitado de vieja, tropezando, fuera de sí, enloquecida.

Arriba, en el vestíbulo de la casa, vuelve a cogerla: "¿Qué hacías allí?". La acerca hacia sí. Su rostro es espantoso:

"Has querido saber lo que había en la bodega. ¡Esa inmunda curiosidad que te devora!" Su cólera le hace enfermar, le mata. Tiembla, titubea, vacila sobre sí mismo, no puede más:

"Pues bien, te lo voy a decir. No hay nada. Nada. Nada más que petróleo. Cofres, y nada más. Así me gusta".

"Y esta llave, ves (se la muestra), la llave de la bodega es esa (la que él mantenía en la mano)".

"Si la tocas, morirás".

Las palabras parecen arremolinarse en su boca. Sus labios vibran como sacudidos por descargas eléctricas.

"Y ahora, vete".

La deja, corriendo, trepa los escalones, de cuatro en cuatro, se encierra en su cuarto.

La mujer cae al suelo, desvanecida.

La cámara la toma de nuevo, después la abandona en un remolino, trepa por las escaleras, choca con la puerta cerrada del gabinete.

Al día siguiente se ve una especie de espectro con los proveedores, el lechero, el carnicero, el quincallero, el droguero. En la droguería, el espectro manipula con lámparas, inquiere su precio, etc.

Ahora hay guerra...

El joven va a salir. Se le ve mientras hace colocar rejas de gruesos barrotes delante de todas sus ventanas, cerraduras enormes y complicadas en las puertas. Verifica la sonoridad, la resistencia del hierro de los barrotes, los golpea con su dedo doblado, los sacude, hace correr los pestillos de las cerraduras. Golpea el suelo en varios sitios con un pesado garrote.

Después, un extraño carruaje viene a recogerle a él y a una incalculable carga de maletas. Sale de la casa sólo. Entre el grupo de personas reunidas ante su puerta para verle marchar se encuentra la silueta de la criada con su eterna lámpara, como una estatua que le estuviera mirando, el aire ausente, como una encarnación del destino.

Pasa el tiempo.

Un día vemos atravesando la plaza a la joven con su madre y su hermano, andando muy deprisa. Después el músico y el pastor se detienen un instante delante de la fachada de la casa cerrada, lejos.

"Nadie...".

Nadie ha vuelto a oír hablar del joven.

La guerra avanza.

Ya no hay gas. Se buscan otros medios de alumbrado.

La plaza totalmente oscura, con la casa más negra que nunca. Y sólo la luz de la luna. En el interior del cabaret, una sola bujía.

Todas las gentes del cabaret están allí reunidas. Grupo endeble, inconsistente. El músico, el pastor, los bebedores del principio, etc.

El reloj del cabaret, cuyo péndulo va y viene en el silencio cargado de sombras.

Más tarde se entreabre la puerta. Se ve a la madre con su hija –después el hermano- y mucho más tarde la criada con una lámpara apagada en las manos.

El cielo negro.

La ciudad negra.

Vista de pájaro de la ciudad sumida en la oscuridad.

Sucesión de calles negras. Las fachadas de las casas como negros flancos de navíos. Aquí y allí una rara lámpara encendida, creando un gran halo en las tinieblas.

Ninguna otra iluminación, nada de petróleo.

En las tiendas de los proveedores un rumor corre de boca en boca. El rumor de que en alguna parte hay una gran provisión de petróleo.

El ama con su eterna lámpara bajo el brazo entra en una mantequería. Aspecto desolado del almacén, vacío pero sumamente brillante. Blancura desolada.

Pregunta:

"¿No es usted quien decía que su amo había almacenado en su casa una gran provisión de petróleo?".

La mujer sin responder toma su valija de leche, vacía en sus tres cuartas partes, paga y se va.

Un día...

Gran agitación en la plaza. El Alcalde que ha visto a los bomberos, el Comisario de Policía.

En el cabaret, en frente, conciliábulo. Es mediodía.

A través del cristal se ve cruzar a la madre y a la hija.

Se distingue en la plaza, entre las gentes, a lo lejos, a la mujer con su lámpara. Las gentes conversan, siempre el músico, el pastor...

"Veremos si se trata de petróleo. Al menos nos servirá para eso".

Ante la puerta varios cerrajeros trabajan en forzar la cerradura, sin conseguirlo. Deciden hacerla saltar. No encuentran vigas bastante sólidas, bastante pesadas.

Las vigas se pudren o se rompen.

Varias barras con las que intentan apalancarla se rompen igualmente.

Rostro ansioso del Alcalde que se emboza. Aspectos consternados e inquietos de los asistentes. Se siente que el viento de lo oculto ha pasado.

La mujer de la lámpara sonríe de una manera extrañamente enigmática. Se vuelven hacia ella, la interrogan: "¿Qué sabe?". Ella no sabe nada.

Avanza el día. Cae la noche. Las gentes miran sus relojes, cabeceando.

Por doquier corre el rumor de que la casa resiste todos los asaltos. A lo largo de la plaza se ven entreabrirse ventanas, temerosamente, en los pisos. En el interior del cabaret las gentes se observan sin comprender. La angustia se apodera de todo el mundo ante la oscuridad que sobreviene.

Las gentes se miran y ven la noche que comienza a invadir sus rostros.

Harán saltar la puerta con dinamita.

El Alcalde da una orden. Los bomberos avanzan llevando cargas de explosivos. Ligero remolino de terror. Los bomberos cavan agujeros. Las gentes se alejan, hacen círculo.

En la noche cerrada, una gran llamarada. Humo, un agujero abierto.

El Alcalde y el Comisario entran con algunos agentes. Un agente les precede con una linterna. Se vuelven hacía la mujer: "Condúcenos".

Ella parece no comprender. Después avanza temblando. A medida que avanza su paso se reafirma. Desciende las escaleras que conducen a la bodega. Llegan ante la puerta. Un golpe de pico la hace saltar. Entran. La linterna proyecta débiles rayos sobre las paredes. Se encuentran en una estancia redonda. En medio, cofres. Se acercan. La linterna alumbra cofres de hierro. Se acercan. La linterna alumbra cofres de hierro. Bajan uno:

"Veremos".

Protegen la lámpara, se alejan ligeramente. Introducen la punta del pico bajo la zapadera que salta. La retiran:

"Horror".

Una cabeza humana. Una cabeza de mujer con un cordón negro al cuello, cortada. Debajo, amontonados los miembros, colocados en redondo, el cuerpo completo.

El Alcalde, que ha sido el primero en mirar, retrocede. Después, con gesto brusco, introduce la linterna en el cofre. Vemos las cabezas de los asistentes que se adelantan, alargando los cuellos, se inclinan.

Círculo horrorizado de cabezas.

TREINTA Y DOS COFRES, TREINTA Y DOS CADÁVERES DE MUJERES.

En Turquía.

Se ha localizado el rastro del vampiro. Vemos al Comisario, al Alcalde, a la joven, al músico, entrando en un hospital del frente donde han tenido noticia de que atendían al criminal. Están ante el escribiente. Muestran sus papeles. El escribiente busca un nombre en el registro. Lo ha encontrado. Se levanta, va en busca de unos papeles, los coteja con los de los llegados.

Coinciden. Entra el Médico-Jefe. El Alcalde, el Comisario, el músico le rodean.

Buscan a un cierto señor D... Gesto afirmativo del Médico.

Desaparece. Les hace entrar en una sala.

"La persona que buscan está ahí". Se aproximan a una cama. El enfermo está agonizando. Respiración angustiada del enfermo. Cabezas angustiadas de los asistentes.

La joven, en un rincón, soñadora, muy lejos de la escena.

El Médico se acerca, retira las mantas. Sus cabezas se inclinan.

Un hombre moreno, gordo, de espesos labios, con la cara poblada de manchas, aparece, sin ningún parecido con el joven del principio.

Evidentemente se trata de hombre.

Los asistentes hacen comprender al doctor que sin duda se equivoca.

Gesto negativo del médico.

Afirma que se trata efectivamente del Señor D... Les muestra las camas a su alrededor.

El círculo de camas aparece en la pantalla con los nombres de los enfermos señalados en las cabeceras. Resulta claro que el enfermo en sin duda aquel.

Mano del Médico que golpea sobre los papeles de estado civil. Y de nuevo su expresión afirmativa.

Rostro a la vez descompuesto y alegre de la joven.

FINAL

La rebelión del carnicero[1]

La concha y el reverendo es el primer film de imágenes subjetivas, no teñido de humor, que se haya escrito y realizado. Hubo antes de ésta, otras películas que introdujeron en el pensamiento una ruptura lógica análoga, pero siempre su *desencadenamiento* recibía su más clara explicación a partir del humor, y también su razón de existir.

La mecánica de este tipo de films, incluso aplicada a temas serios, está calcada sobre algo bastante parecido a la mecánica de la risa. El humor les resulta elemento común, sensible a todos, por el cual el espíritu nos comunica sus secretos.

La concha y el reverendo es el primer film de orden subjetivo donde se haya tratado de contar con otra cosa que la risa, y que, incluso en sus partes cómicas, no utiliza el humor como discriminante exclusivo.

La rebelión del carnicero parte de un procedimiento intelectual análogo, pero todos los elementos que en el film precedente no existían más que en potencia: erotismo, crueldad, gusto por la sangre, búsqueda de la violencia, obsesión de lo horrible, disolución de los valores morales, hipocresía social, mentiras, falso testimonio, sadismo, perversión, etc., etc., son empleados aquí con el máximo de legibilidad.

Sería erróneo por otra parte ver en este estallido de sentimientos rechazados o infames la única razón de ser del guión. La sexualidad, la represión, el inconsciente no me han parecido nunca una explicación suficiente de la inspiración del espíritu. Yo sólo he querido tomar nota.

En cuanto al film hablado, se verá que este film es hablado en la medida en que las palabras pronunciadas no están puestas más que para reanimar las imágenes. Las voces están *en el espacio* como objetos. Y deben ser *aceptadas* en el plano visual, si cabe decirlo así.

Se encontrará en este film una organización de la voz y de los sonidos tomados en sí mismos y no como *consecuencia física* de un movimiento o de un acto, es decir sin concordancia con los hechos. Sonidos, voces, imágenes, interrupción de imágenes, todo forma parte del mismo mundo objetivo, donde en última instancia es el movimiento el que cuenta.

Y es el ojo quien finalmente recompone y subraya el residuo de todos los movimientos.

Plaza de l'Alma. Un hombre angustiado, en extrema tensión. Pasea nerviosamente esperando a una mujer que no llega.

Son las dos de la mañana. La plaza está completamente vacía. Un carro de carniceros que llega a toda velocidad gira bruscamente y un buey sale despedido. Los carniceros insultan al hombre, se apean, cargan el buey a sus espaldas. El loco se aproxima, con aire interesado, pero su aire interesado es algo tan terrible que los carniceros se montan en el vehículo y huyen.

El loco, más obsesionado cada vez, entra en "Chez Francis". Se advierte que bastará con que su obsesión se fije para que estalle una crisis.

Se sienta. Curiosidad general. Discusión entre el personal, ¿Van a servir al loco?

[1] *La Révolte de Boucher*. Nouvelle Revue Francaise, nº 201, junio, 1930.

Entra una mujer, agitando el aire, acompañada en seguida por un gigoló. Las maneras de la mujer irritan al loco. Oscila entre el odio y el deseo. La mujer se interesa por el loco. El gigoló patea nerviosamente. Ella sonríe al loco, quien con aire ido se decide al fin a sacarle la lengua.

El gigoló se levanta para provocar al loco. El loco le observa con aire macabro, y como el gigoló se adelanta, le da un puñetazo en toda la cara, diciéndole sin levantar la voz

ATENCIÓN, TU CABEZA AL CARNICERO

En este momento, el camarero deja caer la bandeja. El ruido tremendo de la bandeja hace sobre el loco una impresión horrible. El gigoló se desmorona entre sus manos, y como todos los parroquianos de pie, se le acercan, el loco tiene súbitamente un vacío durante el cual todo queda congelado, y se oye el ruido del carro de los carniceros corriendo sobre el asfalto de madrugada, el repiqueteo de los cascos de los caballos.

Luego, de nuevo, el ruido del café. El loco se ha recuperado, pero se mantiene ante sus ojos la visión del carro al galope, crujiendo en un ángulo de la pantalla semejante a esas imágenes minúsculas que bailan en el techo, en una habitación oscura, por efecto de los intersticios de la luz de las cortinas. Grita mirando a las gentes del café que le miran fijamente como idiotizados.

Al matadero.

En seguida es muy tarde.

Todos los clientes del bar están allí, alienados, irreconocibles, deformes, cojos. El loco les pasa revista. Ellos, inmóviles, él, estirando un brazo, levantando un párpado, inspeccionando una boca. Todo el grupo se descompone, se expande por la plaza solitaria, con una sucesión de avenidas sobre el cielo donde no se ve más que a un solo hombre.

Les reencontramos corriendo por el campo, deslizándose cada uno por una pendiente muy acusada sobre un objeto especial.

Y en seguida el loco en el estribo de un taxi, lanzado a toda velocidad. En el interior, el gigoló y la mujer juegan al "vuelan, vuelan", inconscientes.

Y sobre la capota, un enorme carnicero.

Pero el loco mira a la mujer y aísla su pecho, que ocupa un ángulo de la pantalla, rodeado por la punta de un enorme cuchillo triangular, que gira en torno sin tocarle. (Como la aguja de un reloj de sol).

Después el carnicero que sujeta en la mano dicho cuchillo.

Una mujercita entra en "Chez Francis". Ahora que todo ha terminado y que allí no queda nadie. Aparece un agente, pero como ella dice que había venido a esperar al loco, pero que había llegado tarde, la lleva a comisaría.

Ella llora, patalea.

Al cabo de un instante, se la ve salir de la comisaría corriendo y todos los agentes tras ella, que salen en mangas de camisa, poniéndose las guerreras.

Se diseminan, sin conseguir alcanzarla y les reencontramos en grupo marchando lentamente y tocando con aire extasiado cornamusas.

Por otra parte, unos seminaristas que marchaban formados, se esparcen corriendo al ralentí.

Por otra parte, unos soldados que salían de un cuartel hacen lo mismo.

En una calle, la mujercita, siempre corriendo, se cruza con el carro de los carniceros lanzado a toda velocidad.

El taxi con el carnicero, el gigoló, la mujer y el loco llega a los mataderos.

El carro del carnicero llega también, con gran estrépito, y el carnicero se apea con su ayudante y entre los dos bajan con precaución (sosteniéndolo con una cadena pasada por una polea) el cuerpo de la mujercita, viva y parpadeando, pero rígida como las reses de las carnicerías.

El loco se precipita, pero los carniceros ya no sujetan más que un cuarto de verdadero buey que transportan balanceándose. Y cuando entra en el interior del matadero, no ve más que a los carniceros y a sus ayudantes en su trabajo, troceando reses que caen alrededor de él como ramas de árbol.

En el matadero, nadie. Busca por todos los lados y por todas partes, en la ciudad los policías, los soldados, los seminaristas escudriñan como aves de presa.

Termina por encontrar a la mujercita, del tamaño de una muñeca y completamente dura, bajo un puñado de viruta. Pero el carnicero la ha visto.

Se encoleriza.

Está triste. Se sienta y se seca la frente. La mujer está allí, entre ellos, riendo, encantadora, en medio de toda esa carnicería.

El carnicero y el loco están tristes. Se miran un poco como augures. Tienen un aire reflexivo.

Ahora el loco tiembla, tiene miedo. Este conciliábulo es un verdadero interrogatorio. La mujer está allí, en un cesto, sangrante, los brazos caídos, muerta. El gigoló y la furcia hacen de falsos testigos.

Un cordón de policías les rodea. Uno de ellos ríe y empuja al carnicero con un codo, con aire de decirle:

Hablando como en un cuchicheo.

Ya está aquí otra vez lo tuyo.

El patrón de los carniceros asiste sombriamente, después hace disponer a la mujer como si la fuera a despedazar, y de golpe, no pudiendo más, y arremangándose, abre la boca, mientras que se oye, amplificada por el altavoz, una voz que dice a su vez:

Hablando durante una interrupción de la imagen.

Estoy harto de cortar carne y no comerla.

A su alrededor, no queda nadie. Se ve en un rincón un tropel de ratas huyendo.

Le traen un cubierto. La mujer, resucitada, pone la mesa. Brillan los cristales. Flores por doquier. Es el día de la boda. Embutido en un smocking un tanto corto, el carnicero festeja su matrimonio. Dos enormes curas le sostienen cada uno por un brazo, mientras que la imagen gira lentamente con un movimiento de sueño. La mujer sentada a la mesa, vestida de novia, los hombros desnudos, se estremece.

El loco acompaña al gigoló y a la furcia que, delante de la puerta del matadero, le estrechan la mano con compasión, puesto que es un cornudo.

Después cierra el portón de hierro y se va empujando ante sí un enorme rebaño de bueyes.

En la ciudad, las gentes alertadas vuelven a sus casas. El regimiento entra en el cuartel. Las puertas del seminario vuelven a cerrarse.

Vuelos[1]

Un joven abogado, para completar su instrucción profesional, entra como colaborador en el despacho de uno de los más grandes maestros del foro.

Su despacho. Un calendario de pared: una fecha.

Los primeros asuntos que se le confían.

Una joven, al parecer muy desgraciada, le habla de su asunto.

Resulta heredera, por su padre, muerto ya hace tiempo, de grandes terrenos en Oriente que recientemente han alcanzado un valor formidable a causa del descubrimiento de yacimientos petrolíferos. Su madre ha muerto recientemente y su padrastro reivindica injustamente esta propiedad. Se ha iniciado un proceso del que depende toda su fortuna. La vista será la semana próxima.

El joven abogado está muy interesado, se nota que una gran simpatía se establece en el curso de esta entrevista.

La joven aporta un documento que ha encontrado por pura casualidad y que establece incontestable sus derechos.

“Con esto estamos seguros de ganar”, dice el abogado.

Coloca el documento en la carpeta que permanece sobre su despacho, una especie de voluminoso cuaderno.

Otros clientes –otros asuntos- visión rápida de otros clientes en el despacho del joven abogado: una anciana llorosa, un hombre hablando vehementemente –el cuaderno sobre el montón-. Todo se enturbia – la joven atraviesa a caballo los decorados de una importante explotación petrolífera – se detiene, se apea, avanza, sonríe –sus ojos se acercan, se agrandan – después en fundido encadenado el mar con un vuelo de gaviotas – después los mismos decorados vistos desde la proa de una canoa automóvil a toda velocidad subiendo y bajando alternativamente.

Luego de nuevo el cliente hablando con vehemencia – la visión cesa bruscamente.

El joven abogado acompaña a este hombre; entra otro, de edad, de aspecto pérfido.

Parece que expone una cuestión complicada, pide una información. El joven abogado coge un libro, lo hojea, no encuentra lo que busca. Se ausenta un momento como para ir a buscar algo, el hombre se precipita sobre el dossier, descubre el de la joven, lo abre febrilmente, retira el documento importante y lo pone en su bolsillo, después se sienta de nuevo inmóvil.

El joven abogado vuelve con un grueso tomo en la mano. Extrae las indicaciones que el hombre aparentemente anota. El hombre se va como satisfecho de su consulta.

El joven abogado se sienta solo en su despacho. El cartapacio de la joven está allí a la vista. Se coge la cabeza entre las manos: aún ve el mar, pero desde lo alto como desde un avión que sobrevolase una amplia bahía, dirigiéndose hacia el fondo de la bahía. La bahía se convierte en una sala de audiencia vista desde lo alto: jueces atentos – el documento – la

[1] *Vols*. Facilitado por Mme. Collete Allendy. En una carta de febrero de 1929, dice de este guión "evidentemente, se trataba para mí sólo de una cuestión de dinero".

joven sonriente – un chorro de petróleo saliendo del pozo – vagones cisterna formando una fila interminable hasta el horizonte – una llanura desierta – una palmera en el horizonte – un oasis – una fuente – palmeras – el calendario.

De nuevo el despacho del joven abogado. Entra. Se instala. Se comprende que vuelve la joven. Él le habla con celo y satisfacción – después abre el cartapacio, busca, se inquieta, se enerva – el documento importante falta – la joven comprende su inquietud y parece aterrada.

Él se precipita fuera del despacho – la figura del hombre pérfido aparece un segundo – habla con el gran abogado que parece espantado – han robado el documento – vuelven los clientes de hace un momento en diversas actitudes – pero sobre todo el hombre pérfido yéndose, obsequioso.

Entran el joven abogado y su jefe. Hojean de nuevo el cartapacio delante de la joven que mira fijamente ante sí. El jefe comienza a hacer reproches.

Nueva visión del hombre pérfido visto como estaba en el momento en que el joven abogado volvió a entrar. En el despacho el joven abogado se dirige a la muchacha. Describe los rangos del hombre pérfido. Su nariz característica.

“Es mi padrastro”, dice ella.

“Lo encontraré, se lo juro”.

La joven llora.

Gran agitación en el despacho.

El joven abogado se lanza a la calle, salta al interior de un taxi – se ve por la portezuela a los viandantes que cruzan corriendo.

VISIÓN

El hombre pérfido corriendo de igual manera que los viandantes sobre un terreno desierto, después por la ladera de una colina, después por una pequeña valla – impresión de sobrevolarle, o de verle descender al valle desde un punto elevado. – De nuevo por una ventanilla del taxi: la calle, un cartel:

“AVIONES CORREO”

pasa rápidamente en la calle – más calles – viandantes que desfilan rápidamente y que se vuelven árboles y postes telegráficos – vista de un tren a toda velocidad. – De nuevo la realidad – el taxi se detiene – el joven abogado salta – entra en un inmueble – se dirige al conserje – le pregunta – describe el personaje a quien busca – “El señor X … se fue ayer”. – Nueva pregunta del abogado – gesto de ignorancia del conserje: “Tomaba un tren a las siete en la estación de… creo”.

VISIÓN DE ESTA CIFRA

EN GRANDE SOBRE UN TABLERO INDICADOR

DESPUÉS SOBRE UN RELOJ

El reloj se convierte en un disco – después en un gran tren que se aleja – se reconoce el Oriente-Express – la estación de Lyon – la multitud aborregada – después la visión marina que había seguido al recuerdo de los ojos de la muchacha, pero en oscuro, cayendo la noche.

La misma visión vista desde un avión, está vez se ven las alas – después el letrero: “Aviones correo”.

De nuevo el joven abogado en frente del conserje, con aire confuso – se marcha de golpe corriendo.

Un despegue de avión – el joven abogado entra – se coloca inmediatamente antes de iniciarse el vuelo – visión del paisaje desde el avión – se sobrevuelan campos, ciudades – en medio del paisaje sobrevolado un tren que sigue la misma dirección que el avión y que es sobrepasado progresivamente.

Visión, en sucesión acelerada, de las principales regiones sobrevoladas por la línea aérea. – Aterrizaje en Constantinopla. – Vistas diversas en sucesión rapidísima que deben dar una impresión al sucederse la trepidación y embriaguez. Un tren entra en la estación de Constantinopla, es el Oriente Express. El joven abogado está entre el gentío, disimulado su rostro por una bufanda – bajada de los viajeros – descubrimos al hombre pérfido (el padrastro de la muchacha) – le seguimos entre la multitud – la aduana – las maletas del padrastro – el momento en que son abiertas – en el bolso de mano, abierto, vemos el documento (cuaderno). – Por un momento, el padrastro desvía la cabeza y el abogado se acerca como para cogerlo. Unos ojos le miran de un lado y otro. Se detiene, termina la inspección. El padrastro cierra sus equipajes y sale seguido por el abogado a lo largo de una acera – maleteros – la marcha del padrastro consigue recordar la visión de su carrera por el desierto.

No ha soltado su bolso de mano – coge un conche – el coche arranca – la cámara le sigue como desde otro coche por detrás.

Llegada a un gran hotel. – El hombre y el abogado escondido siempre tras su bufanda se instalan – habitaciones – pasillos – el abogado sigue – cuartos en el mismo pasillo – el padrastro entra con sus equipajes – el bolso de mano en diferentes lugares – vigilancia – el hombre atraviesa los pasillos una vez – otra, etcétera – visión de un calendario: una fecha. La fecha del día siguiente – todavía pasillos.

En el despacho del abogado en París el gran abogado recibe a la muchacha en su despacho – calendario – fecha.

“La vista se abre dentro de tres días. Acabamos de recibir una carta de nuestro joven colega”.

Se ve la carta con la etiqueta “Por avión”.

Debajo, una línea de la carta: “Haré lo imposible”. La muchacha la lee, mira por la ventana el vuelo de un gorrión – después viene la visión de toda una bandada de gaviotas volando por paisajes de Oriente. Vista de la tierra – un minarete – una cúpula que se convierte en la silueta del joven abogado en pleno vuelo.

De nuevo los pasillos del hotel en Constantinopla. Esta vez el abogado se lanza a la habitación del hombre – entra bruscamente – el hombre está allí. – Se lanza sobre él – le derriba – salta sobre el bolso de mano que está junto a la cama – coge el documento – huye perseguido por el hombre. – Carrera fuera del hotel – persecución – el abogado coge un coche – los perseguidores algo distanciados intentan hacer otro tanto – en el auto se ve al abogado

colocar el precioso documento en un gran sobre preparado – el auto se acerca a una oficina de correos – entra precipitadamente – se ve a lo lejos llegar a los perseguidores – la oficina está casi vacía – llega a una ventanilla – entrega la carta – paga – se va – toma de nuevo su coche en el momento en que los otros iban a alcanzarle – la persecución continúa más allá de la estafeta. – A la vuelta de una esquina, salta fuera del coche y se esconde detrás de algo (árbol, puerta), mientras que los perseguidores continúan corriendo tras su taxi vacío.

Vista de un avión volando majestuosamente en el cielo – el Palacio de Justicia – la Audiencia – el gran abogado termina su intervención – blande el documento – juicio – se ha ganado la causa – la muchacha rodeada, felicitada por los abogados – mira a lo lejos, soñadora.

Un avión correo volando en un cielo claro.

El señor de Ballantrae[1]

En un castillo de Escocia magnífico pero destartalado, erigido junto al mar, por donde pasan en todo momento del día los barcos de los contrabandistas, un castillo que destila miseria por doquier, pero intacto en la inmensidad de los dominios que le rodean, allí vive el viejo Lord X… con sus dos hijos y una rica heredera, huérfana, prometida del mayor de los dos hijos.

El primogénito en tanto que primogénito es el bien amado del padre y el que hereditariamente parece haber recibido la inteligencia, la audacia y un cierto genio sombrío; sus pasiones y sus vicios parecen igualmente a la altura de su condición.

Desde el inicio del film la posición de los personajes se fijará recíprocamente por la relación de unos con otros.

El primogénito, malvado, orgulloso, penetrante, perspicaz, esparciendo a su alrededor la atmósfera devoradora del derecho de primogenitura.

El segundo, bueno y retraído, sufriendo en silencio, más ponderado y en el fondo más lúcido, empapado de sentimiento preponderante de equidad.

El padre, parcial a favor del mayor, y sin embargo dulce, entregado a sus libros, a sus meditaciones, empapado de una alta delicadeza ancestral.

La huérfana, bella, sorprendentemente fina, sin gran dulzura, implacable, se advertirá, en sus amores y en sus odios, el corazón colocado en lo más alto, todo lo demás subordinado a la nobleza del corazón. También ella está entregada por entero al mayor que es para ella la encarnación de la belleza, del valor, del honor, de la audacia, de la continuidad.

Desde el principio, el problema del derecho de primogenitura será planteado con toda su angustiosa crudeza en función de las reacciones de todas las partes interesadas: el mayor que se aprovecha, el segundo que lo sufre, y en función sobre todo de la justicia o injusticia del destino, que escoge a unos o a otros. Y esto, con ocasión del grave caso de conciencia que se le plantea súbitamente a esta familia en el momento del desembarco en Escocia del Príncipe Carlos, quien apoyado en sus partidarios los Jacobitas, tratará de reconquistar el trono de Inglaterra.

Estamos en Escocia. Escocia merece y quiere desde su corazón un rey escocés. ¿Cuál de los dos hijos irá del lado del corazón y cuál del lado de la seguridad y del gobierno estable?

Cada uno de ellos reivindica ese honor o ese sacrificio, cada uno, tal vez, deseando no ser elegido.

Se echara a suertes, a cara o cruz, como siempre y, como siempre, piensa el mayor, para afrentar la razón de los hombres.

Es al mayor a quien escoge el destino. Parte. Dejan de tener noticias suyas. La guerra termina. Ha muerto. Lo ha perdido todo. Es el segundo quien recogerá la fortuna, la herencia, el titulo, el nombre.

[1] *Le Maitre de Ballantrae*. Adaptación de la novela de Robert Louis Stevenson. Guión depositado en la Asociación de Autores de Films el 26 de Abril de 1929.

Después de discusiones, del paso del tiempo, la huérfana, para agradecer la hospitalidad que le ha otorgado el viejo Lord, se casa con el segundo hijo, Enrique, y tiene de él una niña. Pero ella y su padre hacen rancho aparte, reunidos por las noches ante el fuego, una especie de grupo moral del que sólo el marido es excluido.

Él alivia sus penas con su mentor Mackellar que irá cobrando cada vez más importancia en la historia.

Un día llega la noticia de la existencia del mayor.

Noticia fatal, que llega como un rayo, anunciada a lo lejos por un navío agorero.

Vive y exige dinero.

Para satisfacer sus exigencias, los dominios son desmantelados por zonas, por pedazos, disolviendo espacios enteros.

La situación del marido se hace espantosa ante su mujer.

El mayor ha descubierto en lejanas tierras un tesoro y lo ha conquistado a fuerza de astucia, de paciencia inteligente y sagaz, y por decirlo todo, de genio, demostrando en todas las ocasiones su ascendiente sobre todos.

Un día, perdido en un desierto caótico, teniendo que escoger entre dos caminos, ha jugado a cara o cruz el buen camino y ha acertado.

Y un día se le ve desembarcar en persona en el castillo. ¿Volverá a ocupar su puesto?

Se comprende su horrible rencor. El corazón, sobre todo el corazón de la mujer que ha perdido y que pertenece a otro: ¿Y a quién? A su hermano, ¡que no tenía derecho!

Pues bien, él está ahora allí. Pero nada de lo que, hereditariamente, ancestralmente, le pertenecía es ahora suyo.

Resulta poca cosa volver a tener esa fortuna de la que hubiera debido tener la libre y total disposición. El título, ya no lo tendrá. Es preciso que se vengue. Su hermano es su enemigo, primero en tanto que usurpador, sobre todo en tanto que hermano.

Es preciso que se vengue. Lo hará pero de la manera más insidiosa, la única que puede satisfacerle, apoderándose de las almas. Se vengará en el terreno más completo y definitivo, del que dependen todos los demás.

Ganará el corazón de la hija de su hermano.

Ganará sobre todo el de la mujer de su hermano, su novia eterna (cree o piensa él).

En la mesa, por doquier, bajo maneras hipócritamente afables, se las arregla para manifestar su [fragmento ilegible] su hermano que defiende la fortuna familiar tiene el aire de un hermano sin entrañas.

Cogidos del brazo, Enrique lo ve pasear por el jardín con su mujer, pero cuando están solos es cuando él se aplica a humillar a Enrique por quien muestra en público la mayor deferencia y una especie de ambiguo afecto.

Una tarde mientras juega a las cartas, ridiculiza lo que él llama su patanería, su rusticidad, y en el colmo de la rabia, se jacta (falsamente) de haberse convertido en el amante de su mujer.

Enrique no responde nada a todo esto pero al cabo de un instante le golpea en la boca.

Se batirán. Se baten por la noche. A la luz de un cirio de recta llama, en el aire sorprendentemente tranquilo. Enrique hiere a su hermano y lo deja por muerto. Tras lo cual vuelve para advertir a su escudero. Después a su padre. Todos salen para recoger el cadáver. El cadáver ha desaparecido. Sólo se ve a lo lejos, en la noche opaca, sobre el mar, la vela gredosa de un contrabandista.

Después de esto, Enrique sufre una penosa enfermedad. Permanece durante días sumido en un delirio locuaz en el curso del cual su lengua no cesa de moverse.

Y el escudero observa con sorpresa que no parece lamentar más que una cosa: que su hermano no esté quizás realmente muerto.

Durante la enfermedad Enrique sube un poco en la estima de su mujer que se hace al fin sensible a la nobleza tan particular de su corazón. Después Enrique sana. ¿Pero sana realmente? Se diría que un maleficio se posa sobre esta familia. Enrique es como un loco que fuera a la vez lúcido pero a quien le estuviera definitivamente vedado el sentido de algo vital.

Aquí el problema de la locura está planteado de la manera más humana. De manera que cada cual se pregunte: ¿Por qué no yo? ¿Qué he hecho yo para que el destino me preserve y en el fondo qué vale realmente mi vida?

Pero cuando Enrique sana, es el viejo Lord quien cae a su vez enfermo. Y con una enfermedad muy parecida a la de su segundo hijo. Parece ausente y súbitamente se despierta lleno de una sorprendente lucidez. El padre muere.

Después llega una carta con una urgente petición de dinero suscrita por el mayor. ¡Estaba vivo!

Pero antes de que salga el dinero, he aquí que de nuevo el señor de Ballantrae desembarca, como una peste que de nuevo se abatiera sobre la familia.

Su hermano le recibe en el gran comedor del castillo y le plantea las condiciones.

Tendrá derecho a la estancia y a la comida, pero nada más.

Así no envenenará más a nadie.

Sin embargo, con el escudero, Enrique prepara su huida. Dejará al mayor la *disposición* del dominio, pero huirá con su mujer y sus dos hijos.

Al día siguiente, al amanecer, el Señor descubre la huida de su hermano. No le queda frente a sí más que el íntegro Mackellar a quien desprecia.

Está ahora con él una especie de criado indio que ha traído consigo en su viaje. Este servidor era inglés y Mackellar lo ignora. Por su intermedio conocerá el Señor el refugio de su hermano y podrá hostigarle de nuevo.

Parten para Nueva York. En el barco, el ayo ve con terror la rápida cabalgada de las olas, cada una de las cuales acerca al Señor a su hermano en una especie de avance fatal contra el cual él, Mackellar, nada puede.

Se podrá sonorizar el ruido de las olas y los golpes de ariete del mar contra el navio.

¡Pero si él pudiera hacer algo!

Él también es sensible a los astros. A todo lo que se entrelaza y se suelta por encima de la voluntad de los hombres. ¿Y verdaderamente el hombre no puede nada?

Todos los días, él, el indio, el Señor, van a sentarse, colgando las piernas sobre las olas, a la popa del navío, y allí hablan. Bastaría una patada bien aplicada para que se hundieran

irremisiblemente en el mar los cálculos del destino. ¿La dará él? Mientras hablan, por efecto del balanceo del barco, tan pronto está el Señor encima suyo y lo domina, pareciendo que lo aplastase, tan pronto es él quien domina y ve la sombra del Señor extendida desmesuradamente sobre las olas como la sombra misma de la fatalidad. Le habla y súbitamente su pie se despega. Lanza su pie con toda violencia contra el Señor. Pero el Señor más presto aún que él y que no ha cesado de presentir su designio se ha levantado. Se ha salvado.

Desesperado por los remordimientos, Mackellar huye a su camarote. Es allí donde va a buscarle el señor y le tiende la mano:

"Veo que es usted un hombre".

Hablan y el Señor se le aparece a Mackellar bajo un aspecto extrañamente simpático. ¿Por qué es malvado? Es el destino quien lo ha querido, quitándole todo lo que le pertenecía. Todo se remonta a aquella miserable moneda tirada a cara o cruz. Qué importa que Enrique no sea realmente culpable. Cuando llegan a Nueva York son casi, uno y otro, amigos.

Enrique habita con su familia una casa en las afueras de la ciudad. Su situación moral está bien asentada. Es amigo del alcalde, de las autoridades.

Vuelve la espalda al hermano que llega hasta él con la mano tendida, le hace expulsar de delante de su morada.

Y para vengarse, el mayor, con el fin de avergonzar a su hermano, instala no lejos de allí una sastrería.

Pero el tesoro que había encontrado está allí, enterrado en algún lugar de América, mas sólo él puede encontrarlo, no existiendo mapa y no habiendo más que unas vagas indicaciones inscritas con su sangre en el puño de una camisa.

Hay que organizar por tanto toda una expedición.

Para ello le hace falta dinero.

Su hermano, que viene todos los días a saborear la humillación del mayor, perdido en su miserable tienducha, ¿le dará los fondos necesarios? Se los dará para desembarazarse al fin de él y *para qué no vuelva nunca*. Porque un navío cargado de folletos ha traído inquietantes noticias de Inglaterra:

- Los primogénitos de todas las familias, incluso los que habían ido al servicio del pretendiente vencido, serán restaurados en todos sus derechos.

Así que Enrique, a quien su mujer ha dado un hijo, futuro heredero del nombre, quiere defender al menos el patrimonio de su hijo.

Por eso y saliendo al fin él también de su cascarón, para romper el embrujo de una amenaza horrorosa y eterna (la amenaza que constituye para él la simple existencia de su hermano), no dudará en convertirse en un criminal.

Se compincha con un capitán de piratas, el capitán Willis, que dirigirá la expedición de su hermano por el desierto. Parten y Enrique les sigue desde lejos.

Al cabo de un cierto tiempo, el Señor ha presentido que en alguno de sus compañeros hay un asesino en potencia. Y asistiremos a la lucha verdaderamente genial de este hombre, que tiene a su lado tan sólo un amigo, su criado indio, contra quince bandidos, puestos allí simplemente para impedirle el regreso para siempre.

Sabe que estas gentes están amordazadas, prisioneras de su propia rapacidad. Sin él el tesoro se les escapa. En consecuencia le ayudarán hasta el día en que lo descubran. Sabe que no podrá escapar de ellos. Un día finge marcharse, como quien da un paseo, y varios hombres armados se ponen tras sus talones. ¿Cómo huirá? Trata de hablar a los hombres. Tiene la palabra ágil, el espíritu despierto. Todos quizás no son igualmente malos. ¿Cuál es su interés? ¡El Tesoro! ¿Pero están seguros de que el hombre que les manda se lo dará? Que se desembaracen del capitán criminal y se queden con él sólo. Él les hará ricos.

Si se considera absolutamente necesario se podrán sonorizar los discursos del Señor en el desierto, con su voz retumbando en las soledades.

He aquí que se revela otro jefe que con pocas palabras destruye el efecto del discurso del Señor. Que se ocupe de hacerles encontrar realmente el tesoro, si no le matarán como a un perro. Nada más. El resto no le importa.

Solo al pie de un árbol, a su lado su fiel servidor indio, el Señor piensa y se desespera. Todo le pertenecía. Era el mayor, tenía su fortuna, el espíritu, la inteligencia, el nombre. Va a morir como un perro, sin haber aprovechado nada. Y antes de haberse realizado. Y va a morir por culpa de su hermano. ¿Por qué ha nacido entonces?

Podrán sonorizarse las quejas y maldiciones del Señor en el desierto.

Luego cae enfermo. Cada vez empeora. Muere, su servidor le entierra. Sin él, los bandidos están perdidos. Yerran sin rumbo, enloquecidos, por el desierto inmenso, por terribles selvas. No teniendo el tesoro, no teniendo víveres, teniendo tan sólo sobre ellos un crimen que no ha tenido ninguna utilidad.

Parece que por un extraño vuelco, el Destino que hasta ahora se encarnizaba sobre el Señor ahora se abate sobre sus perseguidores.

Se podrá sonorizar los pasos y los gritos de auxilio de los bandidos perdidos con el ruido del viento que se levanta al crepúsculo y los ladridos de los perros salvajes y de los lobos.

Y cada mañana aparece uno de ellos muerto y escalpelado.

Hasta el punto de que al fin sólo sobrevive el servidor indio.

Enrique y Mackellar están inquietos por el silencio de la expedición. Advierten al "attorney" del país, quien ante la extraña actitud de Enrique se pregunta si no estará loco y si valdrá la pena emprender la búsqueda.

Es preciso, responde Mackellar, usted no lo sabe todo. Hay en todo esto algo que sobrepasa el entendimiento de los hombres.

Avanzan a su vez por el desierto.

Ha nevado. No hay huellas. Sobre todo, el silencio resulta terrible.

Sonoricen el viento, los árboles desgajados, y si pueden el silencio sonoro del desierto.

Los silbidos del viento en la soledad son como la expresión de un absoluto silencio.

Avanzan. Súbitamente oyen lamentos, el ruido de una pala cavando la tierra, rompiendo la tierra helada.

El indio está allí, afanándose sobre una especie de tumba. Viéndoles venir, se precipita sobre ellos. Cae de rodillas a sus pies.

- Salven a mi amo, no está muerto. Yo lo adormecí y lo enterré para sacarlo más tarde y resucitarlo. Era la única manera de salvar la vida, amenazados como estábamos por esta banda de piratas.

Se afana sobre la tumba. El cadáver del Señor está allí. Emerge. Su hermano Enrique, de pie, no pudiendo apenas respirar, le mira intensamente.

El indio inclinado sobre él trata de insuflarle la respiración. Pasan horas. Vemos el avance del sol, su rotación, al parecer, sensible y ostensible en el cielo.

La nieve, el desierto emanaban la tumba, el frío absoluto, definitivo.

Súbitamente, el Señor abre al fin los ojos. Al verlo y creyendo ver revivir al hombre de quien esperaba haberse desembarazado definitivamente, Enrique cae muerto de desesperación y a su vez el Señor vuelve a cerrar sus ojos para siempre.

Y uno junto al otro vemos los dos nombres en el mismo epitafio, sobre la misma lápida.